
كتاب الجمهورية
عدد يونيه
http://www-eltahrir.net
رئيس مجلس الإدارة
محمد أبو الحديد
E-mail:abuelhaded
@eltahrir.net
رئيس التحرير
على هاشم
E-mail:Aly_hashem
@gitc.com.eg
كتاب الجمهورية
المسرح العربي
د. مدحت الجيار
دار الجمهورية للصحافة
١١١ - ١١٥ ش رمسيس
ت: ٥٧٨٣٣٣٣

إذا وجدت اى مشكلة
فى الحصول على
«كتاب الجمهورية»
وإذا كان لديك اى مقترحات او
ملاحظات
فلا تتردد فى الاتصال على ارقام :
٥٧٨١٠١٠ ٥٧٨٣٣٣٣
http://www.eltahrir.net

عـدد يونيه

أسعار البيع فى الخارج

سوريا	١٠٠ ل.س
لبنان	٤٠٠ ل.ل
الأردن	١,٥ دينار
الكويت	١ دينار
السعودية	١٠ ريال
البحرين	١ دينار
قطر	١٠ ريال
الإمارات	١٠ درهم
سلطنة عمان	١ ريال
تونس	٢ دينار
المغرب	٣٠ درهم
اليمن	٣٠٠ ريال
فلسطين	٢ دولار
لندن	٢ جك
أمريكا	٥ دولار
استراليا	٥ دولار استرالى
سويسرا	٥ فرنك سويسرى

الاشتراك السنوى

داخل جمهورية مصر العربية
٦٠ جنيهًا
الدول العربية ٣٠ دولاراً أمريكيا
اتحاد البريد الافريقى وأوروبا
٣٨ دولارا أمريكيًا
أمريكا وكندا
٤٥ دولارا أمريكيًا
باقى دول العالم
٥٨ دولارا أمريكيًا



تصميم الغلاف: عبد الناصر حسين

سكرتير التحرير
سيد عبد الحفيظ

مقـــــدمة

«البحث عن النص.. دراسة فى المسرح العربى» رحلة بحثية فى سبيل مراجعة تراثنا الدرامى والشعرى والمسرحى، بهدف الوصول إلى جذوره المنقطعة أو الممتدة فى الشام أو فى مصر من حيث المكان سواء فى بداياته الحديثة فى عصر محمد على، أم فى وسطه، هناك فى لبنان حيث مارون النقاش ومسرحياته الأولى.

ولذا تعرَّض هذا البحث للسؤال التقليدى، القديم الجديد: هل عرف العرب المسرح؟. وهل عرف المسلمون بعدهم المسرح؟. الأمر الذى تطلب الغوص فى التراث العربى والإسلامى للوقوف على الجذور المنبَتَّة التى لم تَنْمُ والجذور الممتدة التى واصلت النمو حتى التحمت مع الشكل المسرحى الغربى حين وصل مع المبشرين والغازين ورجال الدين والمعلمين فى الشام ومصر بخاصة الأمر الذى يربط بين الساسة الغربيين فى تحديث البلاد العربية والإسلامية، وبين اتخاذ المسرح وسيلة للتربية الأخلاقية والأدبية والفنية فيما بعد. ويشرح لنا علاقة الدين بالفنون والآداب، وعلاقة الفنون فيما بين أنواعها. وقد وضح هذا فى نشأة المسرح فى العالم كله ـ ولدينا بطبيعة الحال ـ إذ نشأ المسرح «الفرعونى» فى حضن الكهنة، ونشأ المسرح «اليونانى» القديم فى حضن الآلهة الأسطورية، ونشأ خيال الظل فى الحضارتين القديمتين الصين والهند.

كذلك تسرب المسرح عبر وسائط غير مباشرة فى فَنَّىْ «التعازى» و«خيال الظل»، فى سياق الاستفادة من الطاقات الشعرية والدرامية للنصوص الأدبية العربية طوال تاريخها، فهذه محاولة للحوار مع التراث، والامتداد به أو بالصالح منه، للحوار مع العصر الحديث، ومنجزاته، ومع الشكل المسرحى الأوروبى الحديث الذى هو بالضرورة نتاج الأشكال القديمة التى ساهمت فى تشكيلها حضارات مصر القديمة واليونان القديمة، والصين القديمة والهند القديمة، مما يدل على

تحاور الحضارات الدائم واستفادتها من منجزات بعضها البعض، الأمر الذى يفك عن رقابنا ـ نحن العرب ـ ربقة الأخذ عن الغرب الحديث.

ولهذا كان تركيز البحث فى الباب الثالث من الكتاب على المسرح الشعرى الذى هو الثمرة الناضجة المتسقة مع الموروث الشعرى والدرامى والأدبى بشكل عام فى تراثنا.

لذلك حاول الباب الثالث أن يعالج هذه القضية فى تدرج تاريخى وفنى بدأ بشوقى وتوقف عند صلاح عبدالصبور، إذ كما كان شوقى بداية ناضجة للمسرح الشعرى، كان صلاح عبدالصبور وقفة ناضجة بعد خمسين سنة من وفاة شوقى. حتى اننا نستطيع أن نقول: المسرح الشعرى بعد شوقى.. والمسرح الشعرى بعد صلاح عبدالصبور.

ولا ننكر جهود المسرح الشعرى العربى فى شكله التقليدى الذى سبق محاولات شوقى الأولى (١٨٩٣). ولكن شوقى استطاع فيما بين (١٩٢٦ ـ ١٩٣٢) أن ينقل الشكل التقليدى نفسه إلى أفق تجديدى أتاح للنص العربى أن يتحرر وينمو فى اتجاه هز عمود الشعر فى المسرح الشعرى العربى.

ولزم أن يكون الباب الرابع راصداً للتيارات المسرحية فى غير تشكيلها الشعرى من خلال مفاهيم الراوى والتجريب والجدل مع التراث الشعبى والتاريخى، فيما بين التأصيل والتجريب لتتم رحلة البحث عن النص .

وبعد، فهذه محاولة، وقد كثرت وعودى خلالها، بدراسات وأبحاث فى المسرح العربى: شعره ونثره، قديمه وحديثه، أرجو أن يتاح لى العمر لاستكمال مشروعاتها لدىّ، والله الموفق.

د. مدحت الجيار

تصدير

ملاحظات أولى
حول المادة والمنهج

[١]

يعالج هذا الكتاب، قضية قديمة جديدة، هى البحث فى أصول المسرح العربى، لمعرفة رحلة النص الذى تحول ــ بما يحمل من طاقات درامية ــ إلى نص مشاهد، هو ما نطلق عليه «المسرح»، ونقصد بالمسرح هنا الكتابة المقصودة للتمثيل أمام الجمهور، سواء أكان للتمثيل المباشر أم غير المباشر.

لذلك نضع فى حسابنا أن لكل عصر نوعه الأدبى الدرامى، إذ ليس شرطاً أن يطابق النص العربى القديم، نصاً مسرحياً حديثاً من حديث الشروط والمواصفات. فلكل لغة، ولكل أدب، ولكل عصر «دراما» خاصة أو أدب درامى يواكب خصوصية الظاهرة فى سياقها الاجتماعى والجمالى.

الأمر الذى يجعل بحث هذه القضية فى تراثنا الأدبى، دائم التردد، لأننا نجد فيه ما قام مقام الدراما والمسرح فى حينه، متلائماً مع الظروف المحيطة به. وبالتالى فمعالجة قضية الجذور الدرامية أو «الأصول الدرامية» فى تاريخنا ــ قبل العصر الحديث ــ معالجة مهمة. لأنها رحلة مع تراثنا تتجدد بتجدد إنجازات العصر، وبجدة النظر إلى التراث، وبالتالى نستطيع تفهم سياق المسرح العربى فى العصر الحديث والمعاصر.

فقد احتوى تراثنا العربى فى فكره، وفى أدبه دراما خاصة نمت وتطورت حتى صار

النص الأدبى طيعاً للحوار ولإبانة الصراع، حتى تهيىء «المتلقى» الذى عاش على فن الشعر عدة قرون من الزمان لتلقى النوع الجديد إذ لم يكن يجد متعة فى فن غير الشعر، بل وصل الأمر به إلى نبذ شعر الأمم الأخرى رغم معرفته بلغتها.

وقد اكتظ التراث العربى بأسواق الشعر والمطارحات التى تنشد من الشعراء لبيان البراعة والسبق، واكتظت ليالى العرب بالحكايات والأساطير، وكانت حياتهم مليئة بحكايات الحرب، والحب والديانات، وعلى الرغم من قيام الحاكى أو الراوى بأداء بعض المشاهد فيها جلباً للضحك والسخرية مثلاً، إلا أنها تتطور إلى نص يكتب للتمثيل.

وهنا تبرز الحياة العربية فى الجاهلية عائقاً لنمو ذلك النص، فهم يتنقلون وراء العشب والماء، ووراء العدو للدفاع ووراء الصديق لنجدته، كما أن أمسياتهم لم تتطلب إنشاء هذا النص وبالتالى فهذه المرحلة من حياتهم لم تتطلب مسرحاً، واكتفت بهذه العناصر الدرامية الكامنة فى «الحى» إذ يكفيهم تصوير الصراع الاجتماعى الملتهب، «المعبر عنه» فى القصيدة كما يريدون.

عبر هذا العصر الجاهلى لم تَنْم أدوات الشاعر ليخرجه من الغنائى إلى الدرامى، على الرغم من وجود الحوار فى بعض القصائد، والمناجاة فى بعضها الآخر، والحكى فى بعض آخر. وهكذا، كانت أدوات متفرقة لم تجتمع لدى شاعر بعينه فيحول القصيدة إلى آفاق جديدة. ومع ذلك، فما نكشف عنه بتحليل المضمون فى الشعر الجاهلى، يشير إلى تأجج روح الشاعر وفكره برؤى فلسفية وبحكمة الحياة والخبرة البشرية تأججاً يَنُمْ عن قدرته على رصد التناقضات، وبيان أطراف الصراع. لكنه ظل حبيس القصيدة وعمودها وصياغتها المتوارثة.

وكان يمكن لشعر الحرب أن ينمو كما نما لدى اليونان، لكن الشاعر العربى اكتفى ببيان الفرحة بالفخر والمدح والإشادة. ولم يحول ذلك إلى شرائح وقطاعات ومشاهد وحركات تضيف عمقاً جديداً للنص الشعرى العربى.

وظل الحال كذلك فى عصر صدر الإسلام، وزاد الشاعر انشغالاً، لاشتراكه فى السرايا والغزوات والفتوحات والمعارك، وزاد الأمر تعقيداً أنه وجد نصاً مقدساً وجد فيه فكره، وعبادته ومتعته، ووجد فى شخصية الرسول (صلى الله عليه وسلم) نموذجاً إنسانياً فريداً، جعله نموذج البطولة والفروسية، فى عصرها الجديد. وتكفى الإشارة هنا إلى اختفاء بعض الأغراض الشعرية، لأنها تتنافى مع أخلاقيات الدين الجديد مثل:

الفخر بالنفس، والغزل الصريح، والهجاء المقذع على سبيل المثال، بل تقلصت بعض الأغراض وتحولت أو هذبت كالمدح والوصف على سبيل المثال أيضاً، فما بال موقف الدراما أو المسرح؟. ألا نستطيع أن نقول: إن العربى قد وجد متعته قبل الإسلام فى أشكال أدبية وفكرية خاصة ناسبت فكره وفهمه للجمال والذوق. وأنه بعد الإسلام وجد أشكالاً أدبية أخرى جديدة عوضته، بل استغرقته فيها واحتوت فكره وحسه، فأطاعها واستسلم ـ بشكل عام ـ كما استسلم لموقفها من الفنون والآداب؟!.

وقد جعلت هذه الأشكال الأدبية الجديدة ـ من خلال قداستها لدى المسلم ـ الفنون والآداب تابعة لمثلها الأخلاقى الأعلى ولأفقها الفكرى ولنظرتها إلى السلوك الإنسانى. ومن ثم استمرت القصيدة فى رحلتها التاريخية محافظة على مجموعة من التقاليد الموروثة. ومغيرة فى بعض التقاليد بما يتناسب مع الواقع الجديد. وهنا تجدر الإشارة إلى أن التغييرات الجديدة قد تناسبت معها تغييرات فى القصيدة، حيث نلاحظ أن عمود الشعر العربى الموروث قد اهتز، فى مرحلة «صدر الإسلام» وتخلصت القصيدة العربية من بعض تقاليدها ـ غير المناسبة ـ كالمقدمات والطول المسرف، إذ ألح العصر الجديد على المقطوعة، وعلى الدخول المباشر للقصيدة. على الرغم من وجود عمود الشعر. والأغراض الشعرية، كاملة، فى حالة كُمون، وهمدت، حتى تيقظت درجة فدرجة بظهور الحوار والصراع السياسى بعد مقتل عثمان على أقل تقدير.

وقد ألح مقتل عثمان حتى شمل الدولة الإسلامية «بمأساة» القتل ومسلسله الذى تجلى فى مقتل على، ثم فى مقتل الحسين بن على، وتوزعت المأساة بين القبائل والعشائر، كما توزعت فى تشكيلات سياسية حملت وجهة نظر أصحابه، وعلى الرغم من ذلك حملت القصيدة العربية وجهات النظر المتعددة والمتصارعة، وقارعت الحجة بالحجة فى شعرها، لكن أدوات الصراع ظلت كما هى، وواصلت طرق التعبير عنها وتصويرها، الطريق نفسه الذى سلكته فيما قبل المأساة باستثناء تجسدات مقتل الحسين التى أعطت طاقة درامية جديدة للقصيدة العربية.

إذ ظهرت الدراما فى الشعر عند تصوير مقتل الحسين أو مقتل عثمان، ولكن مجمل هذه الأشعار و«القصائد» كان يمكن أن يكون عملاً درامياً شعرياً. لكنها كانت تحتاج لمبدع يصل هذه العناصر ليشكلها، لكن السؤال يبقى: من أين يأتى «النموذج» الذى يصنع مثله، ولم يكن قد ترجم شىء من التراث الدرامى الإنسانى لديه. كما أن المبدع والمتلقى كليهما قد وجدا فى القصيدة غناءهما.

لذلك نستطيع أن نقول إن مقتل عثمان ثم مقتل على ثم مقتل الحسين كان الباعث وراء أول تجربة درامية فى تاريخنا العربى الإسلامى كما سنبين فى الفصل الخاص «بآلام الحسين».

لكننا يجب أن نشير إلى أن النص الشعرى العربى فى هذه الحقبة قد اتجه ناحية «القص والحكى» وناحية «الفعل ورد الفعل» واتضح ذلك فى العصر الأموى بخاصة فى:

- قصائد عمر بن أبى ربيعة «الحكائية» التى تقوم على الحوار، والحركة وتصوير المشاهد، بل التى قام الحوار فيها بنقل الصراع النفسى والاجتماعى داخل القصيدة، وتكفى الإشارة هنا إلى قصيدته: «أمن آل نعم أنت غاد فبمكر» بخاصة.

- القصائد التى صورت مقتل الحسين، خاصة قصائد السيد الحميرى فيما بعد.

- النقائض الشعرية بين شعراء يمثلون اتجاهات اجتماعية وسياسية بجوار قصائد الاتجاهات والأحزاب السياسية المتطاحنة.

ولكن سيطرة الأمويين جعلت معظم الشعر الخاص بمقتل الحسين، شعراً سرياً، بل جعلت دراما آلام الحسين نصاً سرياً اضطر مؤلفه إلى كتابته بالفارسية. وهنا تجدر الإشارة إلى أن العصر قد أوسع مكاناً كبيراً للخطيب، ولأصحاب الحكايات القديمة كما قد بدأ يفسح مكاناً ضئيلاً لحركة الترجمة.

وبذلك أعطى هذا العصر الأموى فرصة ظهور الحكاية الشعرية، لكنه لم يطورها إلى نص درامى مسرحى عربى، وهو بذلك قد صدق مع نفسه، فالشعر والحكاية نمطان قديمان فى مجتمعه ولغته. ويفسر هذا اختفاء النص الفارسى الخاص بمأساة الحسين وراء الحدود العربية، ووراء تخوم اللغة العربية أيضاً، زيادة فى الاختفاء والسرية.

لذلك فاللغة العربية حتى هذا العصر قد شهدت هذه الأدوات المتفرقة التى لم يوظفها مبدع فى تشكيل «نص» جديد يتميز عن القصيدة العربية. حتى ان القصيدة نفسها قد احتملت كل هذه الأدوات كما احتملت الصراع والحركة والحكاية، ووقفت تنتظر «المتلقى» و«المبدع» اللذين يغيران هذا الشكل المتوارث. حتى عند خروج العربية إلى أمصار أمم أخرى، وعند ترجمتها عن أمم أخرى لم يتغير الموقف كما سنشير فى فصل «الجذور المنبتة».

[٢]

أما فى العصر العباسى، الذى شهد: تفوق الفرس وسيادتهم، فقد فتح باب الاجتهاد الفكرى، فتح باب الترجمة والبحث العلمى على مصراعيه، نقل تراث الأخرى فى معظم لغاتها بالإضافة إلى ظهور حركات التمرد والشعوبية ونمو بعض النزعات المادية، المواكبة لثراء فادح فى خزانة الحكم العباسى: فقد شهد بالمثل نهضة شعرية عظمى، واهتز فيه عمود الشعر اهتزازاً كبيراً، وشهدت الحياة مظاهر مسرحية ودرامية خفيفة وقليلة، ابتداء مما يحدث فى الأسواق إلى ما يحدث فى القصور العباسية الغنية إلى ما يحدث فى دور الناس الخاصة. إلا أنها لم تتمخض عن نص درامى/ مسرحى مخصوص بالتمثيل.

وواصلت الفنون الشعرية القصيدة - الموشحة، الشعر الشعبى - الطريق دون دفع القصيدة «رغم ما حملت من طاقات وأدوات درامية» إلى نص درامى/ مسرحى مخصوص.

صحيح قد نما فن القص/ الحكى/ الرواية، بفعل عوامل سياسية ودينية، وشعبية. تهدف إلى صرف الأنظار عما يحدث من درامات سياسية وحركات تمرد وشقاق بين تيارات الفكر والسياسة والمذاهب الفقهية. ولكنه لم يخرج بها إلى حيز «مقصود» بـ«المشاهدة» أو «بيان الصراع بالحوار والحركة». فلم تَنْم «المقامة» رغم ما تملك من إمكانيات، ولم تنم الحكايات. ولكن ذلك كله «شعراً وحكاية» قد وجد متنفسه فى الأدب الشعبى كما تجلى فى السير الشعبية، وهى فن عربى/ إسلامى أصيل.

وفى هذا السياق ــ ومع انهيار خلافة بنى العباس القوية المتفتحة فى العصر العباسى الأول، والمنقسمة فى عصورها التالية ــ ظهرت فنون شعبية احتفت بالدرامية وخرجت من قيد القصيدة والخطبة والحكاية، إلى فن شعبى أصيل فى شعبيته، وهو فن «البابة» أو التمثيل غير المباشر أو بتعبير أدق «التمثيل عبر وسيط». وكانت بابات «خيال الظل» هى الحلقة الثانية بعد «التعازى». وهى الحلقة الثانية فى سلسلة نمو النص نحو الدرامى والمشهدى أو نحو التأليف من أجل المتلقى عبر تقنيات مسرحية. وسوف نفصل ذلك فى الفصل الخاص بـ«خيال الظل: مسرح العصور الوسطى الإسلامية».

وينبغى أن نلاحظ هنا أنه لا شىء ينبع من فراغ، فالسير الشعبية العربية الإسلامية لها مثيلاتها عند الأمم القديمة. وخيال الظل له مثيل عند أمم قديمة أيضاً ولدى حضارات

سبقت ما هو عربى، وما هو يونانى أو رومانى. وإنما تنشأ الظاهرة عندما نجد «المبدع» المختص و«النص» المقصود و«المتلقى» الذائق. لهذا تتحكم السياقات التاريخية والسياسية والفكرية والجمالية فى ظهور أو اختفاء الشكل أو النوع أو الجنس الفنى أو الأدبى. ولا نبعد عن الحقيقة إذن، إذا قلنا إن السير الشعبية، والبابات كانا أبرز الفنون والآداب خلال عصرى المماليك والعثمانيين، وإذا قلنا إن حضارات الإنسان تعطى بعضها البعض فى حركة بطيئة قد تستمر أجيالاً، كما أن بعض الفنون والآداب قد يأخذ تجليه بعد غياب طويل، أو قد يبرز إلى قمة الأنواع الأدبية بعد أن يأخذ رحلة عزلة أو ضعف لأن العصر يقصيه، أو يؤجله، أو يهذبه ويعدل فيه.

[٣]

وإذا قلنا إن الطاقات الدرامية لم تنقطع يوماً عن مظاهر الحياة والفكر والفنون والآداب العربية. بل تطورت وفق ما ملك المبدع من أدوات للتطوير والنمو، ووفق ما سمح به العصر، وإمكانات النوع الأدبى.

هذا، ولم تنفصل القصيدة «بكل تطوراتها» عن الحكاية، ولم تنفصل الحكاية عن الشاعرية فى الأداء أو عن الشعر كوسيلة للتوصيل والإمتاع. وقد اتضح ذلك خلال التاريخ الأدبى، حيث يحكى الشاعر ويتشاعر القاص حتى التحم الطرفان فى السيرة الشعبية.

كذلك لم ينفصل ما هو نثرى/ حكائى عما هو شعرى فى «آلام الحسين» وفى «خيال الظل» إذ سيطرت الشاعرية على الأولى واختلط الشعر بالنثر فى الثانية. واستمر هذا الخلط عند رواد مسرحنا فى العصر الحديث أمثال «مارون النقاش» و«الشيخ أبو خليل القبانى» و«يعقوب صنوع». كذلك لم ينفصل مسرح هؤلاء الرواد عن التراث الحكائى الشعبى سواء فى الحكايات الشعبية والخرافية «خاصة ألف ليلة وليلة» والمأثورات التاريخية، على الرغم من اطلاعهم على المسرح الحديث فى شكله الغربى «الفرنسى» أو «الإيطالى» بخاصة. وسوف نحلل هذه الظاهرة فى الباب المخصص لها فى معالجاته الثلاث: «مارون النقاش وتأسيس مسرح عربى»، «أبو خليل القبانى وتأسيس مسرح عربى تلحينى» و«يعقوب صنوع وتأسيس مسرح سياسى/ اجتماعى».

وهنا يجب أن نلاحظ أن الحديث عن رحلة النص ارتبط بعرضه أو تمثيله مباشرة أو بطرق غير مباشرة. لذلك إذا قلنا: النص المسرحى أو الدرامى، فالمشاهدة جزء من

تكوينه وتقنياته. وسوف نوضح هذه الملاحظة عند تحليلنا لكل نص فى سياقاته داخل هذا الكتاب.

كذلك نستطيع أن نجعل هذه الأصول «النصوص» أصولاً للمسرح العربى/ الإسلامى بعامة، ونستطيع أن نعدها أصولاً حقيقية لمسرحنا الشعرى بخاصة، لأن ذلك أكثر اتساقاً مع روح النص/ موضوع التحليل، ومع طبيعة المسرح الشعرى العربى الذى ورث كل هذه التقاليد والموروثات من: شعر، ولحن، وحكاية، وسيرة، وتاريخ، ولم يتخل فى أرقى حالاته عن تقنيات القصيدة بجانب التطور الكبير فى أدوات الشعراء الذين كتبوا المسرح الشعرى ابتداء من أحمد شوقى، وعلى أحمد باكثير مروراً بعبد الرحمن الشرقاوى إلى صلاح عبدالصبور، وبقية كُتّاب المسرح الشعرى «الآن» فى مصر.

ومن هنا نخصص الباب قبل الأخير للمسرح الشعرى وهو المسرح الشعرى الخالص الذى تميز عن المسرح النثرى، وسوف يكون للمسرح النثرى باب آخر يستقل بذاته.

ولكن المجال لا يتسع لتحليل المسرح الشعرى العربى فى مصر كله، ومن هنا سوف يعالج هذا الكتاب كل كاتب من كُتّاب المسرح الشعرى فى مصر من منظور خاص يرى أنه تميز به عن غيره من نظرائه، فيعالج مسرح شوقى الشعرى من زاوية احتفائه بالتاريخ(١) ثم يعالج مسرح باكثير من خلال كسر القيود وانطلاقة التفعيلة، ثم مسرح عبدالرحمن الشرقاوى من زاوية تأسيس مسرح سياسى، ثم يفرد فصلاً مطولاً لصلاح عبدالصبور، يتناول شعره من القصيدة إلى المأساة محللاً لقصيدة «شنق زهران» لبيان تحول القصيدة من الغنائية إلى الدرامية(٢)، ثم بيان لغة الدراما فى إحدى مسرحياته وهى «مسافر ليل»، ثم يتناول قضية عامة فى مسرحه كله وهى جماليات المكان، لنرى مسرحه كله مرة من خلال قضية. ثم قبلها مرة مسرحية مفردة لبيان العلاقة بين الدرامى المسرحى والشعرى واللغوى، وقبلها مرة لبيان كيفية دخول شعره وعالمه الشعرى إلى تخوم المسرحية الشعرية. وبذلك يتدرج هذا الفصل من المشترك إلى الخاص، ثم إلى العام.

وهذه المعالجة كان يمكن أن تطبق على شوقى وباكثير والشرقاوى، ولكننا جعلنا الحديث عن مسرح هؤلاء الثلاثة مدخلاً لدراسة مسرح شعرى متميز ومتطور، وضع المسرح الشعرى المعاصر أمام نقلة شعرية درامية بعد من سبقوه وعاصروه. واضعين فى الحسبان أن كل تطور أصاب القصيدة العربية فى العصر الحديث، قد واكبه تطور مواز فى المسرح الشعرى، إذ لم ينفصل الشعرى والدرامى كما أوضحنا.

وأخيـــــــراً

تطلبت مادة هذا الكتاب أن نتبع المنهج التاريخى، لـرصد تطورات المسرح العربى عبر سيـاق كل فترة «أو مـرحلة أو عصر تاريخى»، منـبهين فى كل مـرحلة إلى خصوصـية الظاهرة.

كذلك كان لزامـاً علينا أن نحلل خصائص كل نوع من الإنواع التى تناولـها الكتاب، لبيان تميزه التقنى عن غيره، فامتزج التاريخى بالجمالى التقنى فى كل التحليلات الواردة فى هذا السياق.

كما حـاول الكتاب أن يرصد بعض التعريـفات الخاصة بالمؤلف وأعمـاله، حيث يبدأ بإلقاء الضـوء على المبدع وأعماله لبـيان مكانته بين أنداده. لذلك حـرص الكتاب على التوصيف أحياناً، وعلى سرد الأعمال الخاصـة بالمؤلف أحياناً أخرى معتمدين فى ذلك على المعاجم المخـتصة كمـا سيظهر خـلال الفصول المخـتلفة. وقد حاول مـضاهاة هذه المعاجم لمعرفة الاختلافات وإثباتها.

كمـا اعتمـد البحث على المعـجم اللغوى لبيـان أصول بعض المصطلحـات فى لغتنا، وبالمثل اعـتمـد على المصـادر التراثيـة لبيـان مصـادر الحكايات أو الحـبكات عند بعض الكُتَّاب.

وبذلك استفاد هذا المنهج من التوصيف والتأصـيل والتتبع والتحليل فى الوقت نفسه، كلما استدعت إجراءات تحليل النص أو الظاهرة بعامة أو تطلبت ذلك ظاهرة خاصة.

وينقسم الكتاب إلى أربعة أبواب:

أولها: البحث عن أصول المسرح العربى فى تراثنا.

وثانيها: عن المسرح الشعرى فى مـصر فى العصر الحديث. وبذلك يكون الجزء الأول مدخلاً منطقياً للثانى.

وفى حين يـكون الأول إجابة عن سؤال: مـا هو الشكل أو النص الدرامى/ الشـعرى الذى عرفه العرب عبر تاريخهم قبل أن يكتـبوا مسرحهم فى العصر الحديث؟!. يكون الثانى إجـابة عن سؤال: ما هو النوع المسـرحى الذى تواكب وتواصل مع هذه الأصول ومع تراثنا الأثير وهو الشعر العربى؟!.

المسرح بشكله الحديث مثل أى شكل فنى أو أدبى وفد إلى مصـر بعد دخولها العصر الحـديث. ولم يتـوقف هذا المسـرح ــ منذ اللحظة الأولى ــ عن التـواصل مع التـراث

الأدبى والفنى العربى، ثـم مع الأصول المسرحيـة التى شكلت المسرح فى العـالم: سواء فى أوروبا أو آسيا.

ظل المسرح هكذا حتى بدأت النظريات الجـديدة، فى تكوين النص والممثل والمخرج. فتغـير وجه المسرح الحديث ونزع إلى التـجريب والدهشة، إلا أن التجـريب ــ وقد فتح باباً للتجديد والتأمل والمراجـعة ــ قد أصبح هو أيضاً يحتاج إلى تجريب يعـيد الثقة فى لغة المسرح وضرورة أن يتواصل المتلقى مع النص أو العرض.

وقد بدأ مسرحنا العربى «تجريبـيا»، بمعنى أنه كان يبحث عن شكل فنى له القدرة على التـواصل مع المتلقى العربى، الذى عـاش قروناً عـلى الشعـر والغناء والرقص والفنون الشعبية المختلفة. واجتهد الرواد العرب: فى لبنان وسوريا ومصر فى هذا السياق.

ولذلك كان المسـرح الخاص الذى تقـيمه فـرقة من الفرق أو جـوقة من الجـوقات هو العرض أو النص القادر على التواصل بما فيـه من تنوع فنى واستعراضى وموضوع يهم المتلقى ويعيد صياغته فى الحياة.

لذلك نجح المسرح فى مـصر على المستـوى الأهلى، فقد غذّاه المؤلفـون بالروح المرحة والفكاهة والنكتة والقفـشة، ووظف مطربى العصر وراقصـاته وفرقه الشعبيـة فى إمتاع العين والأذن والنفس بما لا يخدش الحياء، بل ربما يعطى المتلقى دافـعاً للحياة فى عصر كان الاستعمار يسيطر على البلاد.

وقد نجح المسرح الرسـمى أيضاً، بما قدمه من نماذج عالمـية على يد جورج أبيض ومن جـاء بعده، بل نجح بالمؤلف الـعربى والمصـرى بالطبع فى إنشـاء النصوص والعـروض الفنية وفق مقاييس المسرح العالمى مع مراعاة خصوصية المتلقى والمبدع المصرى.

ازدهر المسـرح الغنائى فى مصـر وامتـدت عروقه بعـد وفاة مطربيـه الكبار: أبـوالعلا محمد، وسلامة حجازى، وسـيد درويش، وكامل الخلعى. ثم من جاء بعدهم. واستمر هذا المسرح حـتى السبعـينيات من القرن العـشرين. وانتهى هذا الاتجـاه بحريق الأوبرا، ومـسـرح البـالون وبسـبب هذه الحـوادث وبسـبب التكلفـة العـاليـة للعـرض الغنائى الاستعراضى . وقـد تخفف المخرجون والمؤلفون من الشكل التقليـدى للمسرح الغنائى الاستعراضى، واحتفظ بتداخل بعض الأغانـى والاستعراضات المناسبة للعرض والنص وتحولت فـيمـا بعد إلى تسـجيـلات مصاحـبة للعـرض والنص، تحولت فـيما بـعد إلى تسجيلات مصاحبة للعرض، لا يقوم الفنانون بأدائها، بل يستمعون هم أيضاً لها مثلهم مثل المشاهد.

واستمر هذا النشاط حتى أصبحت للفرق الخاصة ـ مسرح القطاع الخاص ـ راقصات أساسيات تجمل العرض وتستجلب المتعة للمتلقى بصرف النظر عن العرض أو النص. وقد نجحت بعضهن فى عمل عرض مسرحى استعراضى ناجح، بينما فشلت بعضهن فى عمل هذا.

أثبت الجيل الجديد من مؤلفى المسرح الشعرى والمسرح النثرى والمسرح الاستعراضى فى القطاعين العام والخاص، قدرة النص والعرض المصرى على أن يؤدى ما يريد فى الشكل الذى يختاره. لكن بوفاة الكُتَّاب الكبار فى هذه الأنواع المسرحية: الشرقاوى، صلاح عبدالصبور، توفيق الحكيم، محمود دياب، نجيب سرور، شوقى عبدالحكيم.. وغيرهم، آثر الجيل الجديد تغيير شكل العرض والنص كليهما ليكون له بصمته فى الحياة الفنية.

ولمعت أسماء جديدة مثل: فاروق جويدة، ويسرى الجندى، ومحمد أبوالعلا السلامونى، مع مؤلفى القطاع الخاص مثل فيصل ندا، وبهجت قمر، وغيرهم فى عمل شكل معاصر للمسرح المصرى يتميز بالروح الفكهة والمزج بين فنون متعددة فى العرض المسرحى وفى لغة يفهمها المتلقى العربى والمصرى بخاصة.

إلا أن النصوص والعروض فى القطاعين العام والخاص بدأت تعانى من انصراف الناس عن المسرح لأسباب كثيرة منها: تقدم تكنولوجيا العرض«الدش» وسيطرة المسلسلات التليفزيونية، أعنى سيطرة المشاهدة السلبية بدل النزول إلى مقر المسرح وبذل الجهد، وأثر ذلك على النص والعرض المسرحيين، وبدأ المؤلفون والمخرجون فى تبسيط النص وتبسيط العرض، كما غلب القطاع الخاص المتعة اللحظية على إعادة صياغة المتلقى ومشاركته فى العرض.

من هنا لم يبق إلا مسرح الشباب ليكون قادراً على حل هذا اللغز، وأرى أن فى مسرح قصور الثقافة، والفرق القومية فى محافظات مصر، قدرات خارقة للعادة، قادرة على الخوض فى مشكلات الواقع والنص والعرض فى آن واحد.

كذلك هناك عشرات النصوص الشبابية قادرة على تغيير وجه الحياة المسرحية المصرية، تنشر بعض هذه النصوص مؤسسات وزارة الثقافة، وقطاع المسرح ـ فيها بخاصة ـ كما تنشر هيئة قصور الثقافة النصوص الفائزة لديها، ثم النصوص الجيدة. وبذلك لدينا مئات النصوص المسرحية الجيدة التى تحتاج إلى تمويل لترى النور.

ولكننا نحتاج ـ الآن ـ إلى تعاون بعض الوزارات مثل الإعلام والتعليم والثقافة ليعود المسرح المدرسى والمسرح الجامعى والمسرح الأهلى إلى بؤرة الاهتمام، لأن جميع الكوادر المسرحية الموجودة الآن خرجت من هذه الأماكن، ويمكن لهذه النصوص الشابة أن ترى النور فى هذه المسارح «الهاوية» غير المحترفة، لتخرج لنا كوادر جديدة فى التمثيل والإخراج وتأليف النص المسرحى.

إن حالة المسرح اليوم تستوجب إعادة النظر فى المسألة المسرحية برمتها، لنعيد الروح إلى المسرح المصرى بلون جديد من النصوص والعروض، ونعيد الثقة فى نفس المتلقى الذى ارتبط المسرح لديه ـ الآن ـ بالضحك وتضييع الوقت والتسلية، بعد أن كان المسرح عالماً مدهشاً ومعرفياً، وسوف نحتاج إلى عودة الروح المسرحية أكثر فى عالم يتحرك «بالريموت كونترول.. ويشاهد الدش.. ويشارك فى شبكات المعلومات!!..» سوف ينشأ فراغ روحى عندما تسيطر الروح الرقمية الذهنية على الحياة. وسوف يكون الفن أحد وسائل الخروج من سيطرة الرقم، والمسرح فى القلب من الفن الجديد.

هنا، لابد أن نبحث عن النص من جديد، ليرى النور ويعيد البهجة إلى الروح المصرية والعربية، بدلاً من أنواع التلقى الفردية الخاصة التى تحنط المشاهد أمام الكمبيوتر أو أمام المحطات الفضائية، لقد ألغت التكنولوجيا التواجد الجماعى للناس فى المجتمعات الحديثة وحينما تصل هذه الموجة الحضارية إلى الذروة سيبحث الإنسان عن أسباب حرمانه من التواجد الإنسانى الجمعى.

إن حالة المسرح المصرى الآن تحتاج إعادة توزيع هذه النصوص الشابة على مسارح الدولة ومسارح القطاع الخاص ومسارح المدارس والجامعات والنوادى لنرى وجهاً جديداً للحياة المسرحية المصرية.



◆ الباب الأول

البحث عن النص الدرامي المسرحي
في التراث العربي



طرح السؤال - الجذور المنبتة

البحث فى المسرح العربى قبل مجىء الحملة الفرنسية على مصر والشام، يعنى التنقيب فى فترة تاريخية تشمل حقباً تاريخية متعاقبة تبدأ من العصر الجاهلى إلى عصر النبوة إلى العصر الوسيط، مروراً بدولة الراشدين، والأمويين، والعباسيين، وعصرى المماليك والأتراك العثمانيين. وهى فترة تاريخية طويلة جداً، تعاقبت فيها الأحداث والدول. واهتز المجتمع العربى الإسلامى هزات عنيفة، واختلط فيها العرب الخلص — بالإسلام — مع شعوب غير عربية من فرس وروم، وهنود وأحباش، وأتراك ومصريين، وهى أمم ذات حضارات عريقة، لها فلسفاتها، وتقاليدها الاجتماعية والفكرية والجمالية ولها أصولها التراثية الممتدة عبر آلاف السنين.

ومما لا شك فيه أن كثيراً من هذه الأمم عرفت نشاطاً مسرحياً، أو مارست بعض الطقوس شبه المسرحية وهى نشاطات وطقوس ترسبت فى أعماقها عبر هذه السنين الطوال، وانتقلت هذه الأمم بعد ذلك إلى دين جديد، وإن لم تنتقل إلى قومية جديدة، فقد ظل أبناء هذه الأمم يعتنقون الإسلام، لكن فى الوقت نفسه ظلوا واعين بقومياتهم القديمة دون إحساس بالتعارض فى بداية الأمر، ثم ظهر الإحساس القومى فيما بعد فى حركات كثيرة مع الاحتفاظ بالولاء للدين الجديد.

وترجع أهمية هذه الملاحظة الأولية إلى معرفة الجذور الأساسية التى انطلق منها المسرح العربى والإسلامى، وبيان الجذور التى كان يمكن أن تمتد خلالها تيارات الدراما العربية خاصة. والحياة العربية قد عرفت الطقوس والنشاطات المسرحية داخل مفاهيم وتعريفات مختلفة عن تسمياتها الأوربية، كما أن الأمة العربية قد عرفت أمماً مارست بعض حالات المسرح أو التمسرُح.

وتبقى الملاحظة، أنه على الرغم من معرفة العرب لهذه البيئات والتقاليد إلا أنها أخرت ظهور أشكالها المسرحية الحقيقية إلى وقت بعيد لاحق، على الرغم من توفر شروط قيام مسرح عربى خاص.

وإذا عرضنا لتراث الأمم التى احتكت مباشرة بالعرب لزاد الاندهاش، ولتطور سؤالنا إلى وضع آخر، فقد عرف الشعب المصرى، مسرحاً دينياً شعبياً، ارتبط بشعائر جنائزية ربطت بين السحر والآلهة «ثم الواقع الاجتماعى المُعاش» وكانت مسرحية «آلام أوزير» أول مسرحية و«أقدمها» تمثل أقدم أسطورة فى التاريخ، وهى أسطورة إيزيس وأوزوريس الفرعونية، وهى أسطورة أثرت فى تاريخ المسرح العالمى فى العصور القديمة، حتى أن المسرح اليونانى قد استوحى حبكتها العامة وثنائية الصراع بين الخير والشر منها، والمهم فى هذه المسرحية المقدسة، أنها عاشت فى مسرح العالم القديم، وأنها اتخذت شكل المسرح المفتوح فيما بعد، أى بعد خروجها من سطوة المعابد إلى الناس، فقد كان لابد من أن يستمر تمثيلها عدة أيام، وأنه كان من الجائز أن يستمر كل فصل من فصولها على أقل تقدير يوماً كاملاً، وأن الجمهور كان يشترك فى كثير مما كان يحدث فيها. وأننا ندرك من ذلك المختصر المدون على لوحة «أخر نوفرت» الرواية كانت ذات فصول ثمانية[1]. وكان ذلك قبل الميلاد فى عهد الدولة الوسطى الفرعونية.

كذلك عرفت الأمة العربية أمة الهند، سواء عبر التجارة والتبادل التجارى أو عن طريق الإسلام فيما بعد، والمسرح الهندى، كأى مسرح قديم، نشأ خلال «طقوس الديانات القديمة، كالهندوكية والبوذية، ومازالت هذه الديانات هى التى تشكل حضارة الهند وثقافتها وتراثها الفنى حتى الآن، «و.... الدراما الشعبية التى كانت قبل ميلاد المسيح تعالج تصورات دينية وفلسفية عن طريق الإنشاد والرقص والغناء سائدة فى الريف الهندى حتى الآن...»[2]. وبالطريقة نفسها استمدت الدراما مادتها من الأساطير الدينية القديمة، مثل «الرامايانا والمهابهارتا» وارتبطت بالجماهير أيضاً بأصولها الأسطورية والدينية، مما جعلها تعالج الموضوعات الدينية بما يفيد فى تربية

الفرد، وبناء يوتوبيا اجتماعية قائمة على الاتحاد الصوفى والوجدانى والارتكاز على الصراع بين الخيروالشر للأغراض التعليمية والتربوية، مما جعلها دراما بسيطة، تستخدم تقنية الرقص والغناء والحركة الموقعة، وانتشرت هذه الدراما لهذه الأسباب الجمالية والفلسفية البسيطة الواضحة.

وعلى الرغم من استمرار هذه الدراما إلى ظهور الإسلام، واختلاط الهنود بالعرب لم نعرف حتى قبل قيام الدولة الأموية طقساً مسرحياً يشبه الطقس المسرحى الهندى مع وجود الشروط الدينية نفسها.

وتظهر المشكلة أكثر وضوحاً عندما تلقى دراما العالم القديم، فى دراما اليونان، حتى تظهر المسرحية اليونانية أفضل وأنضج وألوان المسرح القديم، الذى وصل إلينا. كذلك تتعقد المشكلة إذا علمنا أن اتصال اليونان بمصر الفرعونية، ثم بالعرب خلال ترجمة الأصول الأدبية والفلسفية والعلمية اليونانية إلى العربية، قد تم دون النظر إلى المسرح، وتزدوج المشكلة إذا علمنا أن اللغة التى كانت رسمية فى مصر الرومانية، قبل الفتح الإسلامى مباشرة هى «اللغة اليونانية».. إذ تقول مدام «بوتشر» إن الوالى الرومانى كان يصدر نشرات للأهالى يصف فيها حكمه البلاد، وهذه النشرات كانت تكتب باليونانية، كما كان الولاة الرومانيون يفخمون أنفسهم، ويعظمونها بأن يضيفوا لقباً يونانياً إلى أسمائهم، وهذا دليل واضح على أن اللغة اليونانية كانت قوية ومنتشرة بين المثقفين فى البلاد، حتى اضطر الوالى الرومانى إلى أن يصطنع كُتَّاباً يحذقون اليونانية. وكان لبعض هؤلاء الكُتَّاب مؤلفات باليونانية أمثال: «لوسيانيوس» صاحب «محاورات الموتى» كما كان بمصر شعراء ينشدون أشعارهم باليونانية، بل نراهم قد حاولوا السير فى أشعارهم على نهج شعراء اليونان، فمنهم من حاكى «هوميروس» وقال شعراء على نمط «الإلياذة» كما وضع «أخيلوس قانيوس» وهو من شعراء مصر فى القرن الرابع الميلادى عدة روايات خيالية ممتعة، ومن شعراء مصر فى القرن الخامس الميلادى: «سيروس الأخميمى».. وفى القرن السادس الميلادى ظهر شاعر مصرى من «طيبة» يدعى «كريستودورس» ولا تزال قصائده فى الكتاب الخامس من منتخبات الأشعار اليونانية...»[٣].

والملاحظ أنه حتى القرن السادس الميلادى عرفت مصر الشعر المصرى المكتوب باليونانية، وقد قلد الشعراء المصريون الإلياذة بخاصة فى فترة قريبة جداً من فتح المسلمين العرب لمصر. وقد فتحت مصر وامتزج العرب والمسلمون مع المصريين وتعرفوا على ثقافتهم.

ومع ذلك لم نجد تأثيراً لهذه اليونانيات فى أدب العرب الفاتحين، فى وقت لم تقم فيه أية عداوة بين المصريين والفاتحين، بل رحبوا بهم، وأحبوهم، وأخذوا دينهم ولغتهم بعد ذلك. وكانت فرصة نقل ما كتب من شعر يقلد «هوميروس» إلى العربية، فرصة كبيرة على أيدى المصريين الذين أسلموا وتعلموا العربية فيما بعد.

ثم التقى العرب بالتراث اليونانى، بشكل متسع، فى العصر العباسى، التقوا بالفلسفة، والعلوم، والرياضيات، والفنون، وكتب النقد الأدبى، فقد ترجموا كتاب الشعر لأرسطو، وهو من أهم تراث اليونان الأدبى، لأنه أول تنظير لأهم وأقدم فن، فن/ المسرح الشعرى، والمهم فى ذلك، أن أرسطو ركز فى كتابه على التنظير للمسرح الشعرى، خاصة التراجيديا، لم يخطر بباله أن يترجم شراح أرسطو التراجيديا بالمدح، لارتباطها بجدية الموقف الدرامى، عند اليونان وارتباطها بجدية الموقف الشعرى فى «قصيدة المديح بالعربية» أو أن يترجموا الكوميديا بالهجاء لأنها تتناسب مع الوضع السيىء الذى تجد الشخصية الدرامية نفسها موضوعة فيه، أو وضعها المسرحيون فيه، وقد أغفل المترجمون المسرح الشعرى تماماً، مثلما أهدروا خصوصية المسرح الشعرى اليونانى وعاملوه معاملة القصيدة، كما عاملوا النوع الدرامى كالغرض الشعرى التقليدى لدى المبدع العربى.

ولا شك فى أن للدراما الإغريقية أهميتها عبر التاريخ لما تتميز به من خصائص جمالية ناضجة ومستقرة، استمرت آلاف السنين وغذت المسرح العالمى كله حتى وقت ترجمة العرب لتراث اليونان بل قبل الترجمة، مما جعله نموذجاً يحتذى، نضيف إلى ذلك خروجها من: الأسطورة، والشعيرة الدينية، والطقس الاحتفالى الشعبى وهى شروط متوفرة لدى العرب، ومع ذلك تأجل التأثير بالمسرح اليونانى فى المسرح العربى حتى مجيء حملة بونابرت (١٨٩٧م) أعنى المسرح فى شكله الأوروبى.

أما بقية الأمم التى دخلت الإسلام، واحتكت بالعرب والمسلمين مباشرة، فقد كان لديهم نوع آخر من المسرح، هو مسرح العرائس، «خيال الظل» أو المسرح القائم على التمثيل غير المباشر، إما بالعرائس مباشرة، مثل «القراقوز» وإما بالعرائس من وراء ستار مثل «خيال الظل» خاصة عند «الفُرس» و«الصينيين» و«الهنود».

نقول: إنه على الرغم من اختلاط العرب بهذه الأمم وحضاراتها، ظلت «الدراما» بعيدة عن التناول والاستخدام حتى بعدما فتح العرب هذه البلاد، أو نشروا فيها مبشريهم، ولكن هل «.. مال العرب إلى حفظ الأشكال الموروثة، وبخاصة اللغوية،

الشعـرية، والدينية لأنها اقتـرنت بكيانهم كجنس عربـى، وأخذوا يعتبرون كـل مساس بها، إنما هـو مساس بكيـانهم ووجودهم(٤) أم انشـغل العرب بشـعرهم فى الجـاهلية، وبنشر دينهم بعد الإسلام، وبالخـلافات السياسية بعد مقتل عـثمان بن عفان، أم بالمُلك وملذاته ووراثته بعد قيام الدولة الأموية فى عصر طغت فيه العصبيات القبلية القديمة؟. أم بالخلافـات المذهبيـة والشعـوبية، ومـحاولة الانسـلاخ عن جسم الخـلافة فى العـصر العباسـى؟. أم بالمحتل الأعجمى، وظلم الممـاليك وحروبهم الطاحنة؟. أم بالاستـعمار العثمـانى الجامد، تحت قناع الدين، حتى هزتهم الحـملة وكشفت لهم قوة مـا هو شعبى ضد كل ما هو غير شعبى؟!...».

أعتقد أن العرب شُغلوا عن تأسيس

أشكال أدبيـة وفنيـة جديدة لكل هذه الأسـبـاب مجتـمعـة، لكن مع هذه العـوامل، وبالرغم منها، نشأت تجـليات مسرحية ودرامـية مهدت السبـيل لتلقى المسرح فى شكله الغربى فيما بعد.

وهنا لابد أن نصوغ القضية بصورة أخرى، فنقول:

● ما هو الشكل الدرامى الذى عرفه العرب قـبل أن يعرفوا المسرح فى شكله الاورومى المطور عن الشكل اليونانى الرومانى؟.

● وكـيف نمت جـذور عـربيـة «دراميـة» إلى أن وصلت لـشكل درامى قـريب تناسب والشكل الجديد فالتحم معه؟.

ـ حالات تَمَسْرُح ليست مرتبطة بنص مسرحى مكتوب.

ـ حالات مسرحية مرتبطة بنص مسرحى مكتوب.

●● وهما فى الحقيقة نوعان من الجذور الدرامية فى تراثنا العربى.

الهوامش:

(١) سليم حسن، «مصر القديمة» القاهرة ــ مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٧، جـ٣، ص٥١٠.

(٢) محمد فكرى، «قصة الدراما الهندية» المكتبة الثقافية، العدد ١٨٦، نوفمبر ١٩٦٧، ص ٢٤.

(٣) محمد كامل حسين، «فى الأدب المصرى الإسلامى» مطبعة الاعتماد ــ بدون تاريخ طبع، ص ٨، ٩.

(٤) أدونيس، «الثابت والمتحول» بيروت ١٩٧٤، جـ١، ص ٦٨.

الجذور الممتدة

تبدأ الإجابة عن السؤال، بتحديد غايتنا أعنى البحث عن «النص» الذى كتب أدبا دراميـاً (شعرياً أو نثرياً) بغرض عرضه على الجمهور ومحاولة التأثير عليه فنيا من خلال وسائط درامية وأدبية بغرض جذب المتلقى وتغييره أو بغرض جذب المتلقى للمشاركة فى المتعة الجمالية المتولدة من تفاعل النص الأدبى - ووسائطه الدرامية - مع جمهور المتلقين.

ذلك أن الجمهور المتلقى مختاراً، يتوجه من أجل المتعة أو الفهم أو التعلم أو المشاركة بتفاعله مع النص و هنا تبدو المساحة المشتركة مساحة التأثير الاختيارية المتفق عليها واسطة العقد بين الفن الدرامى والواقع الاجتماعى.

وأن كل نص شاء أم أبى - له دوره الاجتماعى الذى يظهر - شجاعة - أو يختفى - خوفا - لكنه فى الحالين موجود ويجب على الناقد أن يبرزه لنا وبوضوح لأن رد النص إلى محيطه الاجتماعى يكشف عن نوع الرموز وعن نوع الشخصيات التى قد تبدو لنا الآن غريبة أو بلا هوية.

ثم تتدرج الإجابة، مارة بضرورة أخذ النص كله ومعرفة بنيته ونظمه وسياقاته من الناحية اللغوية والدرامية، لأن ما يبدو مفككاً أو سطحيا يحتاج منا إلى ملء الفراغ ما

بين العناصر المشكلة له ونستفيد من ذلك عند دراسة تراثنا الدرامى أو المسرحى الخاص بنا لأن هذا البحث بحث عن الخصوصية التى تبعد بنا عن الوقوع فى أسر نموذج بعيد عنا قبل ظهور مسرحنا الناضج فى العصر الحديث.

إننا باختصار نتدرج إلى القول، بضرورة التركيز على النص . أولاً نبحث عن شكل محدد للدراما أعنى شكلا مقيدا بالكتابة بعيدا عن الارتجال والمصادفة.

إن هذه الخطوة ستعقد صلحا مع التراث[1] وتمتد به إلى المعاش والحديث والمعاصر. وتجعلنا نقبل الاشكال الدرامية الشعبية دون قلق أو تردد. وتلفت نظرنا إلى نصوص أدبية تراثية فيها جذور درامية بسيطة لم تتبلور ولم تتطور حتى تتميز كنمط درامى خاص كمحاولة بعض الباحثين لجعل المقامة نمطا دراميا لأنهم لاحظوا أن البطل .، يتقمص شخصيات أخرى، ويقوم بدورها خير قيام بل أنه يؤلف مسرحية صغيرة يقدمها مستغلا المجتمع كجمهور وممثلين وكورس»[2] وإن كنا نرى أنها تطورت إلى فن لغوى درامى من نوع آخر وهو القصة القصيرة.

وسوف يتوقف الرأى القائل بغربية المسرح العربى[3] لانه يفصل بين الآتى والفائت فى حين تتبع كل الأمم تراثها الدرامى مهما يكن بسيطا لتثبت أصالتها وقدمها فى هذا الفن، ومن حسن حظنا أن أصولنا الدرامية تمتد فى أعماق التاريخ. وسوف يساعدنا الاعتماد على النص على بيان التصور التاريخى والفنى للدراما والمسرح العربى فى جذوره وامتداداتها.

ولا نفرق - فى هذا السبيل - بين مسرح شعرى ونثرى لأننا نهتم بالنص الدرامى المسرحى سواء عفى شكله الأدبى أم الممسرح، لكن بشرط أن نبدأ من النص. لأننا إذا اعتمدنا على النص فقد حددنا مادة البحث، أو مادة المسرح الذى يجب إن ننطلق منه لفهم الظاهرة المسرحية (الدراما) لنكتشف - من خلال النصوص - القوانين التى تتحكم فى هذه الظاهرة الطبيعية، وإنما لتوجيه دراسة المسرح - تاريخيا واجتماعيا وفنيا - إلى آفاق يتجاوز فيها الآثار المعوقة لحركته، وآثار القصيدة التى لاتزال تلعب دوراً خطيراً فى الإبداع المسرحى (الشعرى) حتى الآن.

وهنا يكون الاعتماد على النص منهجاً للتناول يحول دراسة الآداب إلى علم لدراسة الآداب - وبالتالى - علم لدراسة المسرح (الدراما). ذلك أن المناهج الحديثة تضع (علم اللغة مكان الصدارة بين هذه العلوم نظرا لاستناده إلى منهج علمى دقيق، وحاول النقد الأدبى أن يطبق هذا المنهج على كافة الأشكال الأدبية المعروفة، من رواية، وشعر،

ومقال، ومسرحية سعيا وراء هدف كان بعض نقاد القرن التاسع عشر الفرنسى، وعلى رأسهم «تين» قد حاولوا الوصول إليه، وهو: جعل النقد الأدبى علما لافتاً [٤] أى يتخلص من الدراسة الانطباعية غير المحددة والتى لايتحكم فيها قانون تفرضه حركة مادة الأدب فى مختلف المراحل التاريخية، والأماكن الجغرافية، والمتواكبة مع ما يصل إليه الإنسان من خبرات إنسانية واجتماعية وعلمية، أى تتوازى - نسبيا - مع ارتقاء أدوات الإنسان فى مختلف الدراسات.

إننا نبدأ من النص، ولكن لايعنى ذلك الإيمان بأن النص دائرة مغلقة، فنحلل علاقاتها أسلوبيا، أو بنيويا، ونغفل موقف الأديب ورؤيته، ومرحلته التاريخية والفنية التى تتطور وتتغير ذلك (أن الأدب كان دائما وسيظل سابقا للنقد، وأن النقد مهما نزع إلى المنهج العلمى لايمكنه السيطرة مباشرة على عملية الخلق)[٥] المعقدة والمتشابكة الجذور والفروع.

وسوف ندرس فى هذا الفصل على سبيل المثال ما وصل إلينا من نصوص أدبية درامية تمت من خلال النص الأدبي. أو من خلال النمو الذاتى للفعل الدرامى من خلال فن السيرة وفن القص الشعبى، وما تولد عنه من نمو الفن، والأداء التمثيلى الذى استتبع عملية القص/ والانفتاح على الغرب والتعرف على فن المسرح الذى كانت جذوره آخذة فى النمو..)[٦].

لذلك نعرض على الترتيب التاريخى:

أولا - التعازى الشيعية.

ثانيا- بابات ابن دانيال (خيال الظل).

ونعرض فى هذه الوحدة من البحث للتعازى الشيعية، ثم نفرد للبابات وحدة بحثية تالية.

التعازى الشيعية
احتفالية العزاء

- ١ -

الحديث عن أصول المسرح العربى يدفعنا إلى مقولتين: الأولى - أننا نقصد بالمسرح العربى، المسرح العربى الإسلامى، وذلك لنتعرف على الأصول الدرامية لشعرنا ولمسرحنا العربيين، ولنبرهن - إسلاميا وعربيا - على أسباب تأخر ظهور المسرح بشكله (اليونانى - الغربى الحديث) فقد كانت عقيدة أهل السنة عائقا أمام ظهور الصراع - مكشوفا - بين الإنسان ونفسه، أو بينه وبين الإله (أو الآلهة العربية القديمة) لأن (القدر/ الله) قد رسم كل شىء وما على الإنسان إلا الطاعة لأنه لا يدرى ما كتب له أو عليه.

أما المقولة الثانية فهى ضرورة وجود وظيفة جمالية أو اجتماعية لأى شكل فنى أو أدبى حتى يبرر وجوده، ويبرر القائمون عليه وجودهم حتى لا يتعرضوا للأذى (السياسى).

والمقولتان تخرجان لنا نتيجة واحدة، وهى لماذا بدأ التوجه الدرامى الممسرح لأسباب سياسية ودينية؟ ولم اتخذ شكل الطقس الدينى الشعبى؟!

والإجابة عن هذه التساؤلات تضعنا أمام نشأة أول شكل درامى ممسرح فى تاريخ

الأدب العربى الإسلامى، ألا وهو نصوص «التعازى» لإقامة احتفالية «التعازى» إذ لأول مرة نجد أنفسنا أمام «نص درامى» كتب خصيصا «للتمثيل» أمام «جمهور» من أجل «إقناعهم بموقف من شىء محدد» ليكسب تعاطفهم معه وتبنى موقفه من القضية المعروضة، وتبنى تصوره الفلسفى (الدينى) للإنسان والعالم والحياة الآخرة.

والعناصر السابقة هى معطيات الظاهرة الجمالية والإجتماعية فى آن واحد، لذلك كان لابد أن ينشأ «نوع درامى» يستجيب للمأساة الإنسانية والسياسية والدينية التى انتهت بمقتل «الحسين بن على» فى كربلاء قبل وصوله إلى مقر السلطة فى عهد أبيه «الكوفة» وهو مقتل مأساوى نظراً للملابسات العسكرية التى لحقت به، ومثلت بجثته ورأسه وأهل بيته حتى الأطفال والنساء والشيوخ.

ويزيد من حدة المأساة والصراع، أن بعض المشايعين له قد تخلوا عن نصرته فعرضوه للهزيمة، فى حين هو ككل الابطال الشعبيين يقاتل حتى آخر نفس فى عمره، من أجل مبادىء سامية لا تخصه وحده، بل تخص الآخرين، وتمس مثلا أخلاقية عليا، يسعى لها الإنسان كإقامة العدل، وهزيمة الظلم، ونصرة بيت النبى صاحب الدعوة الدينية التى تفرعت منها كل هذه الاتجاهات والمذاهب المتعددة والمتناقضة.

ولكن كيف لهؤلاء المشايعين أن يعبروا عن «ندمهم» وأسفهم عن التخلى عن نصر «إمامهم» كما تخلوا عن أبيه «الإمام» من قبل؟ لا سبيل لهم - فى البداية - إلا الشعر، نظراً لاضطهاد خلفاء بنى أمية لهم، وتحريمهم هذا «البكاء» من «البكائين» و«التوابين» على خلاف مذاهبهم فى التشييع، فنشأ شعرهم كشعر فرق سياسية إسلامية، أعطوا فيه الحسين صفات البطولة الحقيقية والبطولة الأسطورية التى وجدت أصداء واسعة فى نفوسهم ليزداد البكاء والندم ويزداد التعاطف، فقد ذهب بعضهم إلى روايات عن الحسين بعد موته، أعنى رواية حوادث ووصايا، إذ نجد فى «مقتل سيد الأوصياء» أن «سكينة جاءت إلى أبيها الحسين بعد موته، فاعتنقت جسده، فسمعت صوتا يخرج من منخره الشريف وهو يقول: أبلغى شيعتى عنى السلام وقولى لهم:

شيعتى ما إن شربتم	عذب ماء فاذكرون[7]
أو سمعتم بضريب	أو شهيد فاندبونى

وقد امتد هذا «الندب» إلى آفاق أخرى فقد نما شعر الندب هذا حتى أخذ اتجاها دراميا واضحاً فقد «ظهرت سمات خاصة فى الشعر المصرع منها، الاتجاه إلى السرد

القصصى كما فى معظم شعر السيد الحميرى، والاتجاه إلى الناحية الشعبية فى تصوير المصرع»[8] لذلك لم يكن غريبا أن ينمو الشكل الشعرى إلى الحد الدرامى ليستوعب درامية المأساة التى لا تخص «الشيعة» فقط بل تعنى كل مسلم لأنه سبط النبى، كما تهم كل عربى لأن هذه المأساة هى تاريخ تحول سياسى ودينى فى تاريخ العرب والمسلمين على السواء.

وكان لابد إذن أن ينمو الشعر، وأن ينمو الطقس الدينى حتى يتوج بمقتل الحسين، وكان لابد أن توجد ظروف سياسية تسمح لهم بالتمثيل العلنى، وبقوة مفارقة للتصور السنى فى «التشخيص» وكان لابد أن تبعد عن الدولة العربية الأعرابية التي تجعل المسلم الأعجمى مواطنا من الدرجة الثانية، ولذلك «يستطيع الدارس أن يدرك أن نصوص التعازى بدأت تظهر فى الأدب الفارسى منذ ظهوره بعد الإسلام فى شكل رثاء مذهبى، وأشعار تمثيلية وحماسية ومضامين تتعلق بشرح شجاعة وفدائية شهداء كربلاء.

وظلت تزداد وتكثر حتى أصبحت تمثل فى القرن التاسع الهجرى قسما مهما من الأدب الفارسى. ولقد عمل سلاطين «الشيعة» على تشجيع هذا الاتجاه فى الأدب بمحاولة «تمثيلية» فظهر المسرح الشيعى بوضوح فى عهد حكم أسرة «الديالمة» وخاصة «معز الدولة أحمد بن بويه الديلمى» سنة ٣٥٢ هجرية سنة ٩٦٣ ميلادية الذي اقامه فى «بغداد» عاصمة الخلافة العباسية ذاتها فى أول المحرم من هذه السنة.

ولما كان هذا النوع من الاحتال جديداً على أهل «بغداد» اعتبره علماء أهل «السنة» بدعة كبيرة إلا أنهم لم يستطيعوا شيئا أمام قوة معز الدولة، وقد استمر هذا الاحتفال يقام مرة كل عام فى الأيام العشرة الأولى من شهر المحرم فى جميع البلاد الخاضعة «للديالمة» وحتى سقوط دولتهم، وفى بغداد حتى أوائل حكم السلطان «طغرل» السلجوقى.

ولكنها ظلت تقام فى الخفاء بين الشيعة حتى تولت الدولة «الصفوية» حكم إيران وأعلنت المذهب «الشيعى» الإثنى عشر مذهباً رسمياً للدولة سنة ٩٠٧ هجرية سنة ١٥٠٢ ميلاديه. ونتيجة لذلك اعتمدت الدولة على رجال الدين اعتمادا كبيرا فى إقناع العامة والتأثير فيهم وشرح تعاليم هذا المذهب وأصوله وافضليته على المذاهب الإسلامية الأخرى»[9].

ونلاحظ أن الطقس الدرامى الدينى قد وجد من شجعه فى العصر العباسى، فقد كان

العباسيون مشجعين للشيعة إلا فى حالات الاضطراب السياسى، أو وجود مذاهب شيعية مضادة للسلطة، كما أن هذا الطقس قد أخذ ينمو بعيداً عن مركز السلطة فى بغداد، ثم دخلها فى ظروف وجود حاكم يحميه بقوته، كما كان نمو هذا الطقس فى منتصف القرن الرابع الهجرى، موازيا لنمو الشعر الشيعى، نحو الدراما، ونحن الخلاف السياسى الواضح مع الأمويين ومن يناصرونهم من أهل السنة.

ونلاحظ أن التوظيف السياسى للدين ولرجاله ساهم فى بقاء الطقس «التعازى» وأعطاه وظيفة سياسية دينية، وأضفى عليه بعض القدسية إذا اعتبر نصاً دينياً وطقساً دينياً يتبارى فيه المسلمون الشيعة فى بيان الندم «بإيذاء النفس» كما كان السبب نفسه عاملاً مشجعاً لتنمو صفات الحسين عبر «الخرافة الشعبية» لتصل به إلى رتبة صاحب النبوءة.

- ٢ -

ولقد أخذ «النص/ الطقس» أسماء كثيرة كلها تدل على «المأساة» مثل مأساة كربلاء، مأساة الحسين، آلام الحسين، نشيد الشهيد، وهى مسميات تركز على الشخصية والمكان، ويوصف الطقس كله بما فيه «النص» ومشاركة المتلقين فيه «بالعزاء» أو «التعازى» لذلك فهم يقدمون العزاء كل عام فى الذكرى السنوية لمقتل الحسين فحقت التسمية، إذ يقوم العزاء - فى هذه الحالة - مصحوبا بالبكاء والندم، ولذلك أيضا يتحول التوجه من التعزية إلى المطالبة «بالثأر» فقد تحول الحسين إلى «ثأر الله» كما هو مكتوب فى أعلى ضريح الحسين «بكربلاء» باللون الأحمر المضيء «ثأر الله».

ولذلك يكون الطقس محاولة لتذكر الشيعة بثأرهم القديم بشحن عواطفهم بما فعله آباؤهم مع الحسين وعرضوه وأهله للمأساة، ونرى الشيعة الآن يبكون على العتبات المقدس فى كربلاء، التى تزخر بمقابر آل البيت وأبناء على وأحفاده بخاصة.

وهنا يتحول الندم إلى حماس، يعطى الطقس وظيفة نفسية أشار إليها أرسطو فى فن الشعر، أعنى «التطهير» من عاطفتى الخوف والشفقة.

ولاشك فى أن وصول الشكل الدرامى لطقس التعزية - قد تأثر عند صياغته لعدة مرات - إلى تأثيرات فنية وفلسفية، استفاد منها الصائغون المجهولون ويمكن أن «نجد لها معادلاً عن المسرح الأوروبى فى المسرحيات الدينية المسماة بـ «الرغبات الربانية» وتقارن التعزية أحيانا بالتراجيدية اليونانية ويرى فيها بعض الباحثين تعبيراً عن الزرادشتية

الفارسيـة التى خنقها الإسلام ثم بعـثت من جديد فى ثوب إسلامى عريـق. أما البعض الآخر فيرجع نصوص التعزية إلى الملامح البابلية»[10] أو الفرعونية المتمثلة فى أسطورة «إيزيس وأزوريس» أو «انتصار حورس».

وعلى أية حال فـهى تعود بنا إلى الأصـول الأولى للدراما، فقـد نشأت داخل طقس، «ولاشك أن جذور الدراما تعود إلى الطقـوس، وهو ما ينطوى على المساهمة»[11] وهى أيضا قـد نشأت فى حضن الدين وسـاهمت فى الدعاية لها شـأنها شأن المسـرح القديم كله: الفرعـونى، اليونانى، الآسيوى، وهى شـعبية من زاوية جـهلنا بمؤلفها، ومسـاهمة أكثـر من مؤلف مـجهــول فـيهـا، وأنها تختلط بالتصـورات الأســطورية والشـعبية الخرافية .

ولذلك فهى «احـتفـالية» تنتمى لكـل هذه الأصول لكنها تكسـر حاجـز الأسرار إلى التمـثيل العلنى. وهى تتـوازى فى ثباتها دينيـا وسياسـيا بمسـرحيات العـصور الوسطى ومسرحيات الكنيسة فى أوروبا وهى مسـرحيات «الآلام والدموع» أو مسرحيات «آلام المسيـح» وهى - بذلك - تقدم الموت «الكرنفـالى» الذى تزخر به كل المـآسى الشرقـية والدينية سواء الشرقية أو الغربية الأوروبية.

- ٣ -

واحتفـالية التعازى، تـعتمد على فكرة «المسـرح الجوال» الذى يمكن أن ينصب فى أى مكان تسـير إليه القـافلة، وهو لذلك مسـرح بسيط يقـوم على أدوات مسـرحية بـسيطة يسهل نقلها، ولمها، وفردها. أمام جمهور المتلقين. فهو عبارة عن «صندوق» تبسط أمامه (سـجـادة) ويلتف الناس حـوله فى شكل «حلقـة» ويصـاحب الأداء التـمـثـيلى بعض الموسيـقى الحزينة (الدينيـة) ويستعمـل «المؤذن» ساترا (بارافان) لتـغييـر الملابس حسب «المشاهد» المطلوبة.

ويبدأ الاحتـفال مع بداية شهر المحرم بطقوس البكائـين المشائين الذين يحملون بعض الأدوات الحديدية كالسيف والخنـجر والمسامير والأمواس ويلبســون السواد ويصرخون ويبكون ويعلنون الندم والتـوبة بخمش مـا يستطيعـون تحمله من اجـزاء جسمـهم وقد يصل ببعـضهم إلى إسـالة الدماء والنزيف بل الموت أحيـانا أو العاهة المسـتديمة وبذلك ترتاح نفوسهم، معتقدين أن الحسين سوف يسامحهم، وأنه عند «رجعته» سيفرح بهم.

ويستمر هذا الطقس إلى يوم عاشوراء (العاشر من المحرم) وهو يوم المقتل، فيجهزون

خيلا مسرجة مستعدة لأن تقل الإمام عند عودته، ويصاحب ذلك - فى اليوم نفسه - إقامة احتفالية العزاء الممثلة، أعنى تمثيل مشاهد (مجالس) «آلام السيد الحسين» حتى ينفض الجمع مع نهاية التمثيل.

ويقوم بالدور التاريخى «المقدم» أو «الراوى» وما يسمونه بالفارسية «روزى كان» وهو يحكى ثم يتحاور مع المحاور الاول المسمى لديهم (بايامبر كان) ثم يتحاور مع المحاور الثانى المسمى لديهم (النوح كان) ويستعين بمجموعة تمثل الشعب أو الأمة، بالإضافة للشخصيات التاريخية التى اشتركت فى الفتنة من الفريقين (العلوى، الحسنى، الحسينى) و(الأموى - اليزيدى).

ونصوص التعازى التى تمثل كثيرة، وموجودة فى أماكن كثيرة من العالم فهناك: «أولاد: العدد (٩٩٣) من الاصول الفارسية (ملحق) فى المكتبة القومية فى باريس ويحتوى على (٣٣) مجلسا ويحمل عنوان «(جونج ى - شهادات) أو «نشيد الشهيد» وقد ترجم «الكسندر شودزكو» فى كتابه «المسرح الفارسى» خمس قطع (الأعداد: ١، ٢، ٣، ٥، ٣٢) أما العدد (٢٤) وهو العدد الأكثر أهمية لأنه يروى آلام الحسين فقد ترجمه «شارل فيرولو» فى كتابه «المسرح الفارسى أو مأساة كربلاء» وطبع الأب «روبرت هنرى دوجنريه العدد (١٨) استشهاد على الأكبر» كما قام بترجمته - هذا هو الكتاب الأول.

أما الكتاب الثانى: فقد طبعه قنصل سابق لألمانيا فى «بغداد» ويليهما «ليتن» ويحمل عنوان (كتاب ليتن) ويحتوى على خمسة عشر مشهدا مقدمة بشكل نقل فوتوغرافى لمخطوط «عراقى» مع مقدمة مختصرة.

والكتاب الثالث: هو (كتاب لويس) الذى نشره بالانجليزية كولونيل انجليزى يسمى «السيد لويس بيللى» ويحمل عنوان «مسرحية الحسن والحسين المعجزة» ويحتوى على ترجمة ٣٧ مسرحية فقد نصها الأصلى من حينها»(١٢).

والنص الذى نعتمد عليه هنا، هو إعداد حر قام به محمد عزيزة من كل هذه المخطوطات المتناثرة والمتعددة فى آن واحد. لذلك فالنص يستفيد من الهيكل العام للحوادث التاريخية، ويوظف تقنيات مسرح الاحتفالية العزائية وهو ترجمة فرنسية عن النص الإنجليزى المترجم عن النصوص الفارسية ولما كانت النصوص تصاغ شعرا فنحن امام مشكلة حقيقية مزودجة لأن النص: مترجم من ناحية من خلال لغتين وسيطتين هما: الإنجليزية والفرنسية إلى اللغة العربية ومن ناحية ثانية فهو خلاصة لنصوص كثيرة

أعـدت إعدادا دراميا. ومن هنا فلغـة النص المتـرجم لا تصلح للحكم على لغـة النص الأصلي، والنص نفســه خلاصة لعدة نصوص ممـا يجعلنا امام عدة نصـوص متداخلة ومنتـقاة، الأمر الذي يجـعلنا لا نحكم على نص بعـينه وإنما يدعونا الأمـر للحكم على «التقنية» بشكل عام.

ويبقى لنـا - مع ذلك - مضمـون التعـازى وحركة الأحـداث الشخصـيات كـوحدة متداخلة ندرس من خلالها فكر التعازى ومثلها العليا الأخلاقية والجمالية.

ولما كنا نقـصـد دراسة نـص الاحتـفـالية الخـاص «بآلام الحسين» وهو الجـزء الملىء بالصراعـات والأحداث والحركة لابد أن نشـير إلى أن نص التعازى بشكل عـام ينقسم إلى ثلاثة أقسام:

ــ حوادث قبل معركة كربلاء.

ــ آلام الحسين ومأساة كربلاء.

ــ ما بعد مقتل الحسين حتى دخوله الجنة فى العالم الآخر.

ويقدم «محمد عزيزة» ملخصا للقسـمين الأول والثالـث، ويترك القسم الثانى بمعالجته الدرامية.

ويقوم القسم الأول بعمل الخلفـية التاريخية والنفسية والدينية التى خـرج الحسين فيها وقد خلق المؤلف المجهول وسائل سمـاوية تربط بين الحسين والسماء وتجعل من الاوامر الربانية (قدراً مسبقاً) لابد من تنفيذه كما نرى فى المسرحيات اليونانية القديمة.

وهنا نرى ثلاثـة من الملائكة يقـومـون بـدفع الأحـداث وتشكيل شـبكـة العـلاقـات السماويـة الأرضية، فنرى: إسرافيـل، وجبرائيل، وعزرائيل (بلفظهم التـوراتى) يبلغون ثلاث رسائل: الأول يوصل أمر (الرب) (هكذا!) بتزويج فاطمة لعلى بن أبى طالب.

والثانى: يوصل أمر الله بموت الحسن والحسين ميتة عنيفـة لصالح المؤمنين..والثالث: يقبض روح النبى بمساعدة جبـريل. وبذلك ينتقل النبى إلى جوار ربه والمؤمنون يعرفون سلسلة النبوءات والوصايا.

ثم مؤلف هذا الجزء يعطى أوصاف النبوة للحسين تمهيداً لمشهد الاستشهاد، فالحسين يصنع المعجـزات فى الخامسـة، كأن تسلم على يديه قـبيلة (يهودية) وتظهـر إرهاصات المعـجزة الكبـرى حين يجـعله النبى الوريث الوحـيـد له من بين المؤمنين (وليس عليـا) وحين يقبل النبى رجاءه بالخروج من عزلته.

ثم تأتى وصية فاطمة الزهراء المختومة التى تتنبأ بأن الله سيغفر للمؤمنين بسبب دم (السيد) الحسين ولاشك فى أن التأثير المسيحى واضح الدلالة على نفسه فى هذه الاستخدامات «الإنجيلية» لدم الابن المفتدى، ولإسلام اليهود على يديه، لكونه ينفذ أوامر السماء ونبوءة النبى حتى يصير هو النبى.

وهذا القسم الأول: يؤكد على العلاقة الميتافيزيقية القائمة بين الحسين والسماء والنبى ورسل السماء، وسوف تكمل هذه العلاقة بصفات أخرى فى القسمين التاليين سنشير إليها فى سياقها.

وننتقل للقسم الثانى، وقد بلغ الحسين الخامسة والخمسين فى طريقه إلى الكوفة فنجد المشهد أمام قصر الحاكم عبيد الله ثم أمام الفرات حيث قافلة الحسين عند كربلاء ورسوله يحذره من دخول الكوفة ولكن الحسين يستشير أهله (زينب، العباس، على الأكبر، على الأصغر، قاسم) فيشيرون عليه بالمضي، وأكدت له الجوقة (الشعب) الأمر نفسه فانطلق.

ويتحدد الصراع بين الفريقين (الحسين/ الحق/ الخلافة) وبين (جيش يزيد/ الظلم/ البيعة) وهنا ينقسم جيش يزيد بين متردد وخائف من قتل الحسين سبط النبى، و بين (شرير/ شمر) الذى يجرؤ على قتل الحسين ليفوز بالجائزة.

لذلك نرى «السواد» مخيما على هذا الجزء، لأن الظلم سوف ينتصر، فنرى منذ البداية فاطمة قد لبست السواد فى الجنة (١٤٠) وثوب زينب يسود (١٤٠) ولذلك يسمى السهل الذى فيه المعركة سهل الظلم (١٤٥) وتصبح الشمس: غاربة (١٤٤) وهى الموصوفة بشمس الشقاء السوداء (١٤٠) ومن ثم يرى الحسين أشباح أحبابه الغائبين (١٤٥) قبل موته مباشرة ونرى الشر موصوفا فى نفس (شمر) بظلمات الغرائز (١٤٤) التى تعميه لقتل الحسين ولهذا كان تعليق زينب على هذه الأحداث جميعا بأن السواد قد عم العالم فعم الظلم وضاع النور، إذ تقول: ياالعمى العالم (١٤٧).

وهذا السواد بالقطع هو (رمز) الحزن والتعزية الذى يلبسه الشيعة (حتى الآن) وهو لون الراية العباسية التى أطاحت بالدولة الأموية، كما أنه رمز لإظلام العالم انتظاراً لعودة «الإمام» الذى هو، على لسان شمر (القاتل) نور عين الدنيا والآخرة (١٣٧) وهكذا يقف (النور نقيضاً للظلام) طوال القسم الثانى كله.

والقسم الثانى، يقوم على الحوار بين أطراف الصراع (الأموى لله الحسينى) وتقسم

الأطراف طبقاً لانحيازاتهم السياسية، ولذا نرى الحوار جوهراً فى هذا القسم لأنه يحمل الصراع وحركة الحدث الأساسى أما «الجوقة» فقد قامت بوظيفة التعليق على الأحداث (١٣٠ - ١٤٥) وأحيانا كانت تكمل الحدث وتربط بين ما فات وما سوف يأتى كما فى (١٣٦) على سبيل المثال وهو ما كانت تقوم به الجوقة فى المسرحية اليونانية القديمة.

ونلاحظ استمرار معجزات الحسين وصلته بالسماء حيث نجد الجن والملائكة تعرض عليه التدخل لحسم الصراع لكنه يرفض حتى يتحقق القدر، فيعرض عليه «جعفر» ملك الجن أن يتدخل بجيش من الجن (١٤١) كما عرض جبريل على النبى من قبل أن يطبق الأخشبين (الجبلين) على المشركين، وبالتالى لابد أن يرفض الحسين كما رفض النبى، وكذلك نجد (فيتروس) يوم مولد الحسين، كما ارتبط من قبل - ميلاد النبى بالعفو فى السماء والأرض. وبذلك نلاحظ محاولة المؤلف لإضفاء سمات نبوية على الحسين، وهى سمات اكتملت على لسان الحسين نفسه: «إنى مازلت مصمماً أن أهب حياتى تكفيراً عن خطايا أمتى»(١٤٨) كما قال المسيح المفدى من قبل. وكما قالت السيدة فاطمة فى بداية النص. عن دم الحسين الذى يفدى المؤمنين.

ولاشك فى أن نموذج «البطل المفدى» أو «البطل المخلص» قد رسم رسماً شعبياً فى هذا القسم من التعازى، حيث اختلطت صفات الحسين بتصورات إسلامية ومسيحية واجتهادات شيعية عن صفات الإمام.

ويتواصل الفهم الشعبى مع الأسطورة حيث نجد القسم الثالث قد وصل إى يوم الحساب الأخير، ثم إلى دخول الحسين إلى الجنة بعد أن تسلم مفتاح الجنة. وكما بدأت معجزات الحسين بإسلام القبيلة اليهودية فى القسم الأول يتحول كثير من المسيحين واليهود عن دينهم ويدخلون الإسلام أثناء رحلة رأس الحسين من كربلاء إلى دمشق (مقر الحكم الأموى).

ولا ينسى المؤلف أن يدفن رأس الحسين بفلسطين القديمة فى معبد بناه «النبى سليمان» وهى إشارة إلى مكان نبوة مقدس، أو أن يعود به إلى كربلاء مع بقية جسده، وحتى يوم الحساب الأخير يجعل المؤلف الحسين أكثر عذاباً من «يعقوب» ولذلك يعطيه مفتاح الجنة.

وهكذا تعطينا التعازى قصة الحسين من الميلاد إلى الاستشهاد إلى البعث والدخول إلى الجنة، وقد أعطى الحسين صفات النبوة ووهب المعجزات، وفاق النبيين.

ومن هنا نستطيع أن نقول إن الخيال الشعبي قد صهر الديني بالخرافي بالتصور الخاص في رسم شخصية الحسين ليخاطب عاطفة المتلقين، ويدفعهم إلى البكاء والتعاطف أمام شخصية مقدسة.

تقوم (الحبكة) على مصادرة مبدئية في قول جبريل للنبي قبل موته «إن الحسن والحسين لن يرتكبا أى خطأ، ولكن ميتتهما الفاجعة ستكون ضرورية لصالح المؤمنين..» وأن النبي «عندئذ.. رضخ لإرادة الخالق» وهي حبكة قدرية تضع الحسين من البداية ضد «القدر» الذى لابد أن ينتصر فى النهاية، سواء قاتل الحسين أم رضخ ليزيد، فنهايته مكتوبة سلفا. وتأتى النبوة لتعضيد المصادرة على لسان فاطمة وهى توصى زوجها عليا «عندما أفارق الروح، تذكر ذلك جيدا، ضع هذا الصندوق بعناية على صدرى لأنى أريد يوم المحاكمة النهائية أن أضع تحت أقدام العرش الخالق هذا العقد. ففيه ثمن دم ولدى، دم الحسين الذى بفضله سيغفر لكل أمتنا وحتى أكثر الخطأة.. خطئاً.. سيغفر له، ويدخل الجنة» وهو ما يتحقق مع نهاية النص.

ومنذ اللحظة الأولى للحبكة تأخذ الجوقة دور (الضمير - الروح) بل دور (الشعب - الأمة - الشيعة) وفى الوقت نفسه تكرر (النبوءة/ القدرية) فهى تقول بعد أن وصل ركب الحسين:

ـ طويلة كانت مسيرتنا
وكبير تعبنا
أيها السلام.. ياسلام العالم
لا تهجر معسكرنا
فى مساء التأمل هذا

ثم نجدها تشير إلى القدر المحتوم الذى تنبنى عليه التعازى:

ـ إن وردة الرمال
تنغلق على بلورها
والبوم الخائف
يمسك نعيبه
أى نبوءات قاتمة
تجعلك ترتجف ياسهل كربلاء!

ثم تواصل بيان طرفى الصراع على المستوى الرمزى (الظل X الضياء) والذى أشرنا إليه من قبل، إذ نسمع الجوقة تحدد الصراع النفسى داخل الحسين بقولها:

ـ فى قلب الرجل العادل

الظل يحارب الضياء

ووفق الوحدات الأرسطية (البداية - التصاعد - الذروة - الهبوط والحل) تتجه الحبكة بالبطل (الحسين) بعد حديث الجوقة (الرمزى) إلى السرد، على لسانه، مع معسكره، ليحدد موقفه من ذلك «القدر» «المصادرة» فنستمع إلى الحسين يقول لهم:

ـ ساعدونى إذن على أن انطق بالكلمات التى تحرر قدرنا

وتتوالى أحداث الحبكة لنجد المعسكر الثانى يحدد موقفه ومطلبه وفيه التجلى الاجتماعى للمصادرة القدرية السالفة: يقول شمر:

ـ إذن كفانا مزاحا

بايع يزيد أو تهيأ للموت

ولذلك تتجه كل الخيوط نحو تحقيق نبوءة القدر، وتتجمع الخيوط كلها، فى قبول الحسين لمصيره فرحا.

ورغم ذلك كله (المصير المعلوم. نبوءة جبريل، جعفر، فيتروس، النبى، فاطمة، الحسين نفسه) يتصرف الحسين كالبطل اليونانى ضد ما أسماه: القدر المعاكس.

نراه يقاوم (بمفرده) بعدما هلك معظم جيشه وذويه، ولم يبق منهم إلا زينب وأم كلثوم، وزين العابدين المريض. يقاوم جيش العدو (الشر) على المستوى الاجتماعى، والضعف ليتشجع على المستوى النفسى، وعلى المستوى الرمزى (القدرى) يقاوم ما يعلمه وذلك ليعطى نموذجا للنضال ضد الظلم ولآخر نفس فى عمره رغم إيمانه بالقدر حتى اكتمال الحبكة والنهاية الدرامية المأساوية.

ونتيجة لذلك الثبات يأخذ الحسين صفات خيرة فهو «ملك» و«أمير الائمة» و«الأمير» ابن على المرتجى، ابن فاطمة بنت النبى «المختار السعيد» «الكريم المثالى» «النقى الجميل».

ونتيجة لذلك يأخذ «الأعداء صفات سيئة ومنحطة محورها الظلام والشر كما أشرنا من قبل لصراع (الخير ✖ الشر)، (النور✖ الظلام) (العدل✖ الظلم). وانتصار (الشر، الظلام، الظلم) هو بالتالى الداعى إلى انتظار (النور) والصباح بعودة الشهيد.

ويقوم نص التعازى على السرد فى القسمين الأول والثالث وعلى الحوار فى القسم الثانى واعتمد القسم الثانى على نظام المشهد أو اللوحة وليس الفصل المسرحى وقد تغلب الأعداد على نظام اللوحات، بالإظلام فى ختام المشهد.

والحوار يبدو مكثفا بعيدا عن التزيد أو الحشو اللغوى، وفى أحوال كثيرة (انفعالية) كانت اللغة تعتمد على الصورة الشعرية، والرمز الشعرى فتتحول إلى لغة شعرية تفسح المجال لخصوبة وكثافة دلالية، على الرغم من ذهولة وبساطة تركيب الجملة (المترجمة إلى العربى) ونرجو أن تكون كذلك فى الأصل الفارسى.

كما أن الجوقة كانت شخصية مجردة أثرت الحدث واللغة وساهمت فى إدارة الصراع وإشاعة الجو «الجنائزى» داخل النص بأغنياتها الحزينة.

ولابد أن نشير فى ختام هذا البحث إلى المعجم التوراتى الإنجيلى الذى انتشر خلال الأقسام الثلاثة للنص كما فى مصطلحات «رضا الرب» الملاك، صعودى المجيد، أهب حياتى تكفيراً عن خطايا أمتى» ولاتنسى الإشارات المتعددة لـ «فيتروس (أو بطرس سيد حوارى السيد المسيح» جزر الروم، الجندى النصرانى الذى رفض قتل الحسين».

وفى النهاية، نحن أمام نص شعبى كتب بتصور شعبى خاص عن الدين، والخلافة والبيعة، وخاطب جمهور الناس داخل طقس دينى يقوم بوظائف اجتماعية وسياسية وفنية ونفسية، تجعل نص التعازى، أول نص (شعبى) درامى يأخذ شكل المسرح قبل أن نتعرف - فى أدبنا العربى - على النص الدرامى الممثل. وهو أول نص فى تاريخنا المسرحى العربى الإسلامى.

(١) عبدالحميد يونس، خيال الظل، المكتبة الثقافية، العدد (١٣٢) الفصل الخاص بخيال الظل والقراقوز، ص ٦، ص ٤٥.

(٢) سليمان قطاية: المسرح العربى من أين وإلى أين اتحاد الكتاب العرب، دمشق سنة ١٩٧٢، ص ٥٣.

(٣) سعد الدين حسن دغمان، الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب العربى، جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣، ص ٦٨.

● محمد يوسف نجم، المسرحية فى الأدب العربى الحديث دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٥٦، ص ١٢.

● محمد مندور، المسرح النثرى، دار نهضة مصر، القاهرة ص ٤.

حيث ينص هؤلاء الباحثون وغيرهم على وفود المسرح ويفضلون بين الأصول الدرامية، أو النصوص الدرامية التراثية وبين الشكل الوافد علينا على الرغم من الجدل القائم بين التراث الدرامى والشك الغربى.

(٤)، (٥) سامية أسعد الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، العدد الرابع، ١٩٨٠، ص ٦٤.

(٦) احمد شمس الدين الحجاجى، الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر، جـ ١ دار الثقافة للطباعة والنشر، بالقاهرة ١٩٧٥، ص ١٢/١٣.

(٧) عبدالمنعم الكاظمى، مقتل سيد الأوصياء، ونجله سيد الشهداء، مطبعة المعارف. بغداد ١٩٦٤، ص ١٣٨.

(٨) وحيد الجمل، مصرع الحسين فى الشعر العربى حتى نهاية العصر العباسى الأول رسالة ماجستير جامعة القاهرة ١٩٨٠، ص ٢٠٦.

(٩) محمد السعيد عبدالمؤمن التجربة الإسلامية فى المسرح الإيرانى، حقوق الطبع والنشر محفوظة للمؤلف ١٩٨٢ ص ٣.

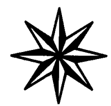
(١٠) تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام على المسرح العربى، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابى بيروت ط الأولى ١٩٨١ ص ٤٢.

(١١) دوسن، الدرامة والدرامى، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدى

(١١) وزارة الثقافة والإعلام بغداد ١٩٨١ ص ١٤٥.

(١٢) رفيق الصبان عرض وتلخيص الإسلام والمسرح لمحمد عزيزة، مجلة الهلال يناير ١٩٧١، ص ١٢٧/١٢٨ وسوف نعتمد على النص الكامل للمسرحية كما اعدها محمد عزيزة الموجود بالعدد نفسه.

ـ وانظر فى هذا الصدد الحديث عن الطقوس الإسلامية: محمد عزيزة الإسلام والمسرح ترجمة رفيق الصبان سلسلة الهلال العدد (٢٤٣) ابريل (١٩٧١).



خيال الظل
مسرح العصور الوسطى الإسلامية بابات خيال الظل

خيـال الظل «فن قـديم ارتـبط بالشـرق من حـيث المكان، وارتـبط بالوعظ والتعليم من حيث الوظيفة، بصرف الـنظر عن أدوات التخييل التى يقدم بها المخايل مشاهده المصورة، سواء أكانت الدمى أم قصاصات الكرتون أو الجلد أو الخـشب ذلك أن نظرية انعكاس الظل من خـلال إسـقاط الضـوء الخلفى على جسم يبدو ظله على مكان ما - كالشاشـة مثلا - ليس بعيدا عن تصور الإنسان، بل هو جزء من رحلة الإنسان اليومية مع الشمس والظل .

وليس ببـعيد عن هذا التـصور مـا قدمه «افـلاطون» فى تشبـيهـه المستـمد من «أوهام الكهف» الذى أيد به نظريتـه فى «المثل» فليس غريبـا إذن أن يتحول «خـيال الظل» إلى «فن» قائم بذاتـه، وأن يتخصص فـيه «المخـايلون» فى مختلف الـعصور تبـعاً للوظيـفة المطلوبة منه، فقـد بدأ تعليميـاً، وانتهى مسلياً، وقـد كان كل عصـر يفرز لنفسه ولخـيال الظل الوظيفة الجـمالية الملائمة. على أنه «ليس من الضرورى أن نضع مفـهومى التعليم والتسلية فى طرفين متناقـضين، فإن التعارض بينهما لم يكن موجـوداً دائما، كما أنه لن يكون دائما موجودا»[1] لذلك لم يتخل فن «خيال الظل» عن تعليمـيته، بل أضاف إليها عنصر التسلية. أما انحراف خيـال الظل فى بعض المواقف نحو تصوير المشاهد الجنسية، فقد كان انعكاسا لمطالب جماعـة محددة، طوعت هذا الفن، نظرا لسهولة أدوات عمله لتلبية مطالب خاصة تتعلق بالمتعة وحدها.

انتقل فن «خيال الظل» من أواسط آسيا إلى الشرق العربى بأدواته نفسها بل انتقلت بعض «البابات» معه إلى الشرق العربى أيضا، وأصبحت نماذج تحاكى، وأقدم إشارة إلى هذا الفن فى تراثنا هى ما روى عن هجاء ذى الرمة لواحد من أصحابه كان قد توعده بأن يخرج أم ذى الرمة فى «الخيال» ومعنى هذا أن خيال الظل قد عرف فى المنطقة العربية منذ القرن الأول الهجرى وإن كان المحتمل أنه كان معروفا لدى طائفة محدودة من الناس استمتعوا به ولم يكن منتشرا بين الناس كافة وفى العصر الفاطمى ازدهر هذا الفن إذ كان الفاطميون فى مصر يكرمون رجال الفن والعلم إلى حد بعيد، وكذلك أراد الفاطميون ان يتوددوا إلى المصريين لينشروا فيهم أفكارهم ويحببوها إليهم وقد توصلوا إلى ذلك كله بالوسائل «فلا غرو أن يحظى فن خيال الظل فى عصر الفاطميين بإقبال الناس على مشاهدته إقبالا شديداً جداً. وبلغ من رعاية الفاطميين لاصحاب هذا الفن ولأرباب المساخر أنهم كانوا يستأجرونهم للترفيه عن المرضى فى المستشفيات، ولإضحاك الجنود فى ثكناتهم[٢] بل كان الفاطميون يفتحون قصورهم للناس فى يوم يعين لذلك من آن إلى آخر، لكى يشاهدوا المخايلين يلعبون خيال الظل ومن هذا يتبدى لنا كيف انتشر هذا الفن بين كل طبقات المجتمع المصرى آنذاك وبالاحتكاك المستمر بين فن التخييل والناس فى ذلك العصر نما هذا الفن وازدهر وضبط موضوعاته مع إيقاع المجتمع الجديد الذى وفد إليه حتى تهيأ الجو العام لقيام فن «خيال الظل» يلائم الذوق المصرى بخاصة.

***

سقطت بغداد (٦٥٦ هـ) ووفد «ابن دانيال» إلى مصر مع من هاجروا إليها من الشام خوفا من التتار، بكل ما يحمله من القدرة الشعرية والعقلية المتوهجة، فى نفس الوقت الذى اتجه فيه العصر المملوكى إلى الفن التشكيلى خصوصا العمارة والزخرفة وقل دور الشاعر وزاد دور القاص وقد واكب ذلك إبداع الشعب للسير الشعبية التى رسم فيها صورة لبطله المسلم المخلص فى الوقت الذى عمت فيه الشكوى بين الناس من تسلط المماليك والشكوى تسلم الى النقد واذا اجتمع النقد والخوف نبتت الفكاهة الساخرة أو النكتة العابرة وهكذا وجدت التورية والفكاهة والنكتة سبيلها إلى الأدب العربى فى عصر المماليك [٣] وبذلك اختفى المبدع خلف الستر مرة أخرى، فكما اختفى سلفه القصاص وراء «الأمثولة» اختفى هذا وراء التورية والسخرية، فاتجه الأدب إلى الوصف

السطحى والرصد الفوتوغرافى وأصبح الحرفية فى إظهار البراعة وفى الإتيان بالجناس والتورية والطباق والموسيقى اللفظية.

١ ـ فى هذا الجو كتب «ابن دانيال» أرقى «بابات» فى تاريخ مسرح خيال الظل العربي، أو مسرح العصور الوسطى الإسلامية، واستطاع أن يحقق إنجازاً فى إخراج نص لفن خيال الظل. ولقد كان لهذا الفن فلسفة خاصة نتجت من خلال التراث المسيطر على فكره، ولقد صدق أدونيس حين قال «مسرح خيال الظل حدس مدهش اكتشف الاساس الذى ترتكز عليه النظرة العربية إلى الإنسان»[٤].

٢ ـ ومسرح خيال الظل يتمثل فى «بابة» (نص) ينفذها المخايل على الشاشة البيضاء أمام النظارة والبابة (النص) هى النص الذى يحرك المخايل شخوصه على أساسه ويختلف الموضوع المعالج بين كل فترة وأخرى حسب ما تقتضيه ظروف المجتمع، وبذلك تعددت الموضوعات المعالجة بين كل فترة وأخرى حسب ما تقتضيه ظروف المجتمع ثمانى عشرة بابه هى: أبو جعفر الأولانى، لعبة التمساح، التياترو، الثعلب الساحر (بابة صينية) الحجية، حرب السودان، حرب العجم، الحمام. الشونى، الشيخ سميسم، الشيخ طالح وجاريته السر المكنون، طيف الخيال، العجائب، عجيب، وغريب، علم وتقادير، القهوة، المتيم والضائع اليتيم[٥] ولقد تعددت مصادر البابات[٦] فمنها مانشر ملخص له ومنها ما وجدت الإشارة إليه وضاع نصه، ومنها ما نشر كاملاً، سواء فى مصر أو فى أوروبا، وقد قام الدكتور إبراهيم حمادة بتحقيق «بابات» ابن دانيال، وأشار الدكتور فؤاد حسين على إلى بابة لعبة التمساح، حيث عرض ملخصاً لها فى كتابه «قصصنا الشعبى» كما عرض للعبة المنار فى نفس الكتاب، وكذلك عرض الدكتور محمد حسين لبابة «الشيخ طالح وجاريته السر المكنون» ولا ننسى فى هذا المقام جهد العالمين «بول كلا» و«جورج يعقوب» فى جمع بعض البابات ونشرها.

وهذه البابات الثمانى عشرة تمتد على المستوى الزمنى، من القرن الثانى الهجرى حتى القرن الرابع الهجرى تقريبا، وهو التاريخ الذى يرجع إليه آخر البابات.

***

صحيح أن هذه البابات قديمة حفظها المخايلون جيلا بعد جيل لكن الحقيقة أن نصوص البابات لم تكن كلها مدونة، وقد ظهر بعد ابن دانيال طائفة من المخايلين الذين ارتبطوا بواقع المتلقى فكانوا يغيرون فى موضوعات باباتهم ليراعوا ذوق العصر أو ذوق

شريحة اجتماعية خاصة كانت مقبلة على نوع خاص من «خيال الظل» قدم البابات التى تعالج موضوعات الجنس، أو التى تسمح بحرية العلاقة بين الرجل والمرأة هروباً من سيطرة النظرة الدينية الشكلية التى كانت سائدة طوال العصور التى ظهر فيها خيال الظل وهذا النوع من البابات كان يصحب عرضها معاقرة المشاهدين بعض المشروبات الروحية أو تعاطيهم المخدرات ومن الواضح أن كل ذلك كان هروباً من واقع الحياة فى العصور الوسطى، وبخاصة فى مرحلة قيام دولة المماليك (٦٤٨ هـ - ٧٧٤ هـ).

فقد اهتم سلاطين المماليك بالحفاظ - مظهراً - على أمور الدين ورعاية أوامره ونواهيه أمام الناس وجماعة العلماء والفقهاء، فأظهروا التشدد فى تطبيق حدود الشرع ومحاربة الخارجين بصورة لا يقرها الشرع نفسه كما اهتموا اهتماما بالغاً ببناء المساجد ودور الحديث والمدارس التى تدرس بها العلوم الإسلامية إلى جانب غيرها من العلوم المساعدة وأسرفوا فى تشييدها وصرفوا عليها ببذخ وأوقفوا عليها الأوقاف الطائلة، وتنافسوا فى ذلك على حساب الرعية، غير مبالين بزيادة الضرائب والمكوس، وارتكاب المظالم فى سبيل تحصيل الاموال[7] ولم يكن ذلك موقف دول المالية الأولى وحدها، بل استمرت هذه الصورة المزدوجة، التي تمثل التناقض بين ما يقال وما يمارس من قبل الحاكم ومن قبل الرعية وقد اشتد طغيان الحاكم المتذرع بالإسلام فى إبان الحكم العثمانى ومماليكه وانكشاريته فيما بعد وكان الإنسان هو الضحية الأولى لهذا التناقص الحاد بين بناء السلطة السياسية الدينية وبنية الشعب الذى انفصل عنها على مدى حقب طويلة، والذى أبدع سيره الشعبية وحكاياته الخرافية، واخترع لنفسه وسيلة للترويح يتنفس من خلالها، ويفرغ فيها طاقاته ووقته.

وفى هذا الإطار يمكننا أن نفهم طبيعة الموقف المزدوج فى «بابات» خيال الظل الذى يجمع بين المجون والتوبة، ففى الوقت الذى تعرض فيه لحرافيش المجتمع فى غيهم ومجونهم، كانت تنتهى بالتوبة والاستغفار، حتى تفلت من طائلة القانون المملوكى، ثم إن البابات كلها كانت تأخذ موضوعاتها من واقع الحياة الاجتماعية التى يعيشها الناس، فمنها ما يتجه إلى السخرية من رجال الدين وكشف نفاقهم وتناقض أقوالهم مع أفعالهم، كما فى بابة «الشيخ طالح وجاريته السر المكنون» وكما سنرى فى بابة «عجب وغريب» لابن دانيال، ولارتباط البابات بالشعب ألف المخايلون بابات يشاركون بها فى الاحتفالات الشعبية والمناسبات الاجتماعية، كالزواج أو الميلاد، وكانوا يعرضونها فى الأماكن العامة، خصوصا المقاهى، وأحيانا فى بيوت الأغنياء. ومن هذه البابات بابة

كـانت تمثل طوال سـبع ليال هى بـابة علم وتقاديـر التى تعالج مـوضـوع الزواج وتمثل مـراحله حتي يتم وكـانت هذه البـابة بصـفة خـاصة تنمـو مع مـرور الزمن حيث كـان المخايلون يضيفون إليها نصوصا وشـخصيات جديدة يرون أنها قريبة إلى روح الشعب المصرى وكان العرض يشتمل عـلى عدد من الأجزاء، وكان الجزء الأول والأساسى هو «علم وتقادير» يليـه بابة أسموها «لعـبة الحمام» تصـور احتفـالات الناس بالعروس فى الحمام، ثم انفـصلت عنها بابة أخرى سمـوها «لعبة التيـاترو» ويجدر بنا أن نلاحظ هنا مصطلح «التيـاترو» الذى يؤكد استمـرار هذا الفن حتى ظهور المسرح فى وقت مـتأخر وانه عاش جنبا إلى جنب مع بدايات المسرح حتى تتلاشى خيال الظل مع ظهور السينما وكان بعض البابات مخصصة للاحتـفالات الدينية كما فى بابة «الحجية» [٨] التى تصور رحلة الحج من مـصر إلى الكـعبـة ثم العودة، وتشـرح مـايدور بين الحاج والناس، ومـا يتـصف به موكـبه، فـقد كـان الحج فى ذلك الزمن مظهـراً إسلامـيـاً تقام فى مناسـبتـه الاحتفـالات قبل الذهاب إلى مكة وعند العودة خـصوصاً الاحتفـال «بالمحمل» وهناك بابة أخرى تمثل وقـائع ثورة المهدى بعد فتح السـودان تسمى «لعبة العـجائب أو حرب السودان» ومن هذا نرى أن موضـوعات خيال الظل امـتدت عبر تاريخ مصـر المملوكية العثـمانية، وتركـزت حول ما يدور فى واقع الحـياة المصرية الإسلامـية، وقامت بتـعرية الواقع والكشف عمـا فيه من تناقض وزيف، كـما أنها سـجلت مناسبات دينيـة أخرى تتعـلق بالحرب والثـورة وأيضا فـإن نصوص كثـيرة من البـابات كانت قـابلة للتـجديد والحذف والإضافة مراعاة للمتلقى وذوقه.

ولقد ارتبط نمو خيـال الظل وازدهاره بنهضة الفنون التشكيليـة فى مصر آنذاك ونحن نعرف أن الفنون التشكيليـة المصرية كما ظهرت فى العمارة والآنيـة والمنسوجات بلغت حداً كبيراً من الإتقان والمقدرة الفنية [٩] وفن المخايلة يعتمد أساسا على واحد من الفنون التشكيليـة هو الرسم أو التصوير. كمـا أن تجهيز الـدمية وفقـا للأشكال المطلوبة يعد فنا تشكيليـاً قائماً بـذاته، بالإضافة إلى ارتقـاء مهـارة المخايل فى تحـريك الخيالات المـمثلة لشـخـوص البـابة. ولـذلك ازدهرت فنون الموسـيـقى والغـنـاء والرقص وازدهر الأدب الشعبى ومـا كان لخيال الظل أن يجـد ادواته ومواده بغير ازدهار هذه الفنون التـشكيلية العربية.

٣ ـ ترتبط ميكانيكية «خيال الظل» والموضوعات والشخـصيات التى يعالجها بوظيفة «الفن» السائدة التى قرنت النص الفنى (الأدبى) بالرؤية الأخلاقية المسيطرة على العصر

المملوكى كله، وبالرؤية النقدية الكلاسيكية المسيطرة على المبدع فى سائر الفنون، فقد خرجت كل هذه الرؤى (الأخلاقية، والنقدية، والإبداعية) من منظور واحد هو «التعقل» أى أن يقترن الخيال بالعقل فيصبح الخيال متعقلا[١٠] وهى تتجه إلى غاية واحدة، التواصل مع أى نوع «فنى» والإفادة من أى معطى غير تراثى لايتنافر مع عناصر التراث.

اتجه الإبداع والنقد - بنفس الرؤى الكلاسيكية - إلى المعطيات الفنية الجديدة وكان أهم هذه المعطيات «خيال الظل» فقد شهد المجتمع الإسلامى تغيرات اجتماعية وسياسية جديدة، حملته على العناية بهذا النوع الفنى ذى التاريخ الممتد إلى آلاف السنين (فى الصين والهند واليابان) والمرتبط - زمنيا - بالمفهوم التعليمى الوعظى، فالتقى الاتجاهان التراثى والمعاصر آنذاك لينمو فن خيال الظل ويجد مؤلفه المبدع «ابن دانيال الموصلى الكحال الشاعر» الذى شاهد مرحلة زوال الدولة العباسية، وشاهد انتهاك التتار لكل ماهو اخلاقى ومحافظ وشاهد عبث المماليك بالبلاد التى هاجر إليها (مصر).

ارتبط خيال الظل نتيجة لهذه العوامل مجتمعة بالموروث القصصى المعروف فى سير العرب والقرآن، وفنون المقامات والحكايات. ووجد استجابة من جانب المتلقين على مختلف طبقاتهم وانتماءاتهم لأنهم جميعا كانوا محكومين بنفس الرؤى والمعطيات القديمة والمعاصرة لهم، ومن ثم كانت الفلسفة العامة للعصر ممهدة لاستقبال هذا الفن، وإحياء ما اندثر منه خلال طغيان القصيدة فازدوج - عند هذا المفهوم - وتلازم التمثيل والتخييل فكما كان المثل يختصر الفكرة ويقربها للأذهان ويقربها تقديما حسيا للمتلقى فى إطار «الصورة البلاغية» فى الشعر والحكاية الهادفة «فى المقامة» و«كليلة ودمنة» والتراث الشعبى كله كان خيال الظل يقدم نفس الشيء بأسلوب الفن التشكيلى المعروف عند ذاك، ليصبح لونا من تمثيل الحقائق والأفكار، وهو بحكم تسميته، يقود إلى التفكير فى الدور الذى يلعبه للتخيل تطلق على مجال لا يختلف كيفيا، إنها عملية إيهام بوقائع وأحداث واشخاص[١١] ومعنى ذلك ان الشخصيات والرموز المنتشرة فى بابات خيال الظل هى ادوات توازى الادوات اللغوية المجازية عند الشاعر وصاحب المقامة والقاص.

ونرى «ابن دانيال» يقرر فى البابة الأولى «ظيف الخيال» أن ما يقدمه «بديع المثال» يفوق بالحقيقة ذلك الخيال[١٢] وانه لكل شخص مثال، وتحت كل خيال حقيقة[١٣] أى

مايقدم من خيال الظل يخرج من الواقع (الحقيقة) ولكنه يأخذ الحس الجمالى فيتحول الشخص إلى مثال عام لكل من يشبه هذا المثال الجمالى. ومن ثم لكل شخص (خيال - شخصية) - على هذا - رمز فكرى وتكمن الحقيقة بمفهومها الاخلاقى - تحت هذه الامثلة والشخوص والرموز، لأنها تتوارى مع رموز اجتماعية اراد المبدع تصويرها، كما أن التحوير الحادث فى نمط الشخصية يأتى من قبيل تكبير المثالب، وتكبير المحامد، لنبعد عن المذمة ونتقرب من المحمدة. ومعنى ان المخايلة الظلية توجه السلوك بطريقة أكثر تأثيراً على المتلقى وبالتالى فهو يدفع المتفرج إلى عملية مقايسة «ترجيح» غير واعية عندما يقترن الموضوع بما هو أصح منه أو أفضل فيغدو معها أطوع إلى التخييل[١٤] وترتبط هذه الوظيفة بوظيفة الدراما كما حددها أرسطو فى محاكاة السلوك والطبيعة، وخيال الظل - عندئذ - شأنه شأن التصوير المجازى «لا يهدف إلى نقل الواقع كما هو. وإنما يهدف إلى تخييله، أى إلى نقل صورة متحركة عن الواقع، توحى به وبما يتجاوزه فى آن[١٥].

ونستطيع بعد ذلك أن ندرس خيال الظل على أنه «أمثولة» توازى هدفاً اجتماعياً جمالياً، حدده المجتمع من خلال علاقاته الخاصة والعامة، وحددته الخبرة الجمالية للمجتمع العربى الإسلامى من قبل، من خلال مثل أعلى تتجه إليه هذه الخبرة الجمالية لأن المثل الاعلى الجمالى للجماعة (ينزع) إلى تحديد الخبرة الجمالية الذاتية الفردية.. فى اتجاه البناء الثقافى[١٦] ويتجه إلى البنية الأم المتولد عنها.

البنية الجمالية للبابات الظلية:

نقصر الدراسة الجمالية - هنا - على بابات «ابن دانيال» لاعتبارات كثيرة فى مقدمتها أنها أرقى ما وصل إلينا من بابات فهى تمثل العصر المملوكى وتجاوزه فى آن كما أنها تكشف عن رؤية نامية خلال البابات الثلاثة «طيف الخيال» عجيب وغريب، المتيم والضائع اليتيم كاشفة عن اسلوب العصر وفنونه الأدبية السائدة وفى حين تركز البابات «غير الدانيالية» على الموضوع وحده حمل «ابن دانيال» رسالة التأليف الظلى بعدما بهتت البابات وأصبح خيال الظل وقد محته الاسماع، ونأت عنه لتكراره الطباع[١٧] ولذلك يقول «ابن دنيال» للمتلقى (صنفت لك من بابات المجون، والأدب العالى لا الدون)[١٨].

تتشكل البنية الظلية من «ثيمات» يحافظ عليها المبدع فى كل بابة على حدة، ثم فى البابات الثلاث على الرغم من اختلاف الموضوعات التى يعالجها فى كل واحدة ،وهذه

التيمات مرتبطة - فى زعمنا - بالخطبة الوعظية فى هيكلها العام حيث نجد التحليل «المورفولوجى» للبابة كالآتى.
ـ مقدمة نثرية تشمل: الحمد، والثناء، والصلاة على النبى، ثم الدخول فى الموضوع.
ـ سيطرة الصوت الواحد علي النص وندرة الحوار.
ـ تخيل متلق يسأل ويجاب عن سؤاله، كما كان يفعل الفقهاء عند الإجابة عن الاسئلة المتخيلة من جانب المتقي، أو كما يتخيل الخطيب سؤالا من الحاضرين دون ان ينطقوا به فيجيب عنه.
ـ الخطاب المباشر للمتلقى ومحاولة إشراكه أحيانا.
ـ الاستشهاد بالشعر والتراث الإسلامى (القرآن - الحديث).
ـ سيطرة الحس الوصفى التقريرى.
ـ كل شخصية تبدأ الحوار، تبدأ كلامها، وتختمه بالصلاة والتسليم.
ـ وصف المتلقى بالمحاور والدعاء له.
ـ تنتهى البابة - دائما - بالتوبة والاستغفار وطلب الرحلة للحج الذى يعيد الإنسان كيوم ولدته أمه، طاهراً من كل ذنوبه القديمة - كما أخبرنا الحديث الشريف.

ويتكرر هذا البناء بنفس الثيمات فى كل بابة، وليس ذلك بغريب فقد كان هذا العصر عصر الخطب السياسية والدينية، وعصر الحروب المقدسة، وانتصارات الظاهر بيبرس، وسيطرة الوعاظ على المساجد وحلقات العلم، بل كان الوعظ عندئذ نغمة سائدة فى كل الموضوعات، يتميز بالمباشرة فى التعبير والخطاب، وباللعب بالألفاظ (الجناس - الطباق - التورية) واختيار الجرس الموسيقى عند تشكيل العبارة حتى تجذب السامع.

وبالإضافة إلى هذه «الثيمات» التى حافظت عليها «البنية» الجمالية للبابة، هناك خصوصية فى التشكيل الجمالى لكل بابة على حدة، فرضته معالجة الموضوعات المختلفة، وطاقات المخايل على تحريك شخوصه ومحاولة جذب المتلقى وإشراكه وقد كان المتلقى ذا تأثير مزدوج فهو من - ناحية أشاع جو الجنس والعربدة، ومن ناحية ثانية حول النص إلى خطاب مباشر له بوصفه المستهلك المباشر للبابة،. وعليه يعتمد مورد المؤلف والمخايل. على نحو هبط بالنص فى سبيل إرضاء هذا المستهلك على نحو ما تفعل المسارح اليوم.

ففى البابة الاولى «طيف الخيال» يركز المؤلف على الهدف من تأليف البابات والمنهج

المتبع فى ذلك ووظيفته الاجتماعية، كما يجعل من البابة إجابة لطلب المتلقى ورغبته فى الارتفاع بمستوى النص وتبدأ وقائع البابة بحديث الأمير وصال عن مغامراته وما حدث له قبل أن يقرر الزواج والتوبة، وصدمته فى «الخاطبة» «القوادة» وزوجها «الشيخ الفاسق».

وتنتهى البابة بالتوبة وطلب الحج. ونظراً لوجود «حكاية» يعالجها النص، فقد تميزت هذه البابة ببعض المشاهد الحوارية في حين فقدت البابتان الأخريان هذا الحس الحوارى.

وتعرض «طيف الخيال» لشخصيات عالية المقام فى المجتمع كان من الصعب قبل ابن دانيال ان تعالج فالأمير وصال، وجدى مملوكى رفيع الشأن، استطاع بنفوذه أن يغوص فى مغامرات غير اخلاقية تعرضها البابة تفصيلا وفى هذا هجوم مقنع على شريحة الجنود المماليك الذين كانوا يعيثون فى مصر فساداً فى ذلك الوقت.

ويعرض ابن دانيال لشخصيات «الحكيم - الطبيب» والمأذون، والخاطبة، وزوجها، والشاعر، والكاتب بالإضافة إلى طيف الخيال، وتتجه كل الشخصيات إلى حل أخلاقى، يعكس طبيعة الصراع بين القطبين التقليديين (الخير والشر) حيث ينتصر الشر فى البداية ويتقهقر الخير، لكن يفوز لأنه الدائم، ولأنه الحل المرضي، نظرا لتكوين المجتمع وتراثه الدينى ونظرته الأخلاقية، فنحن نرى اتجاه طيف الخيال والأمير وصال إلى التوبة والصلاح، وموت الخاطبة القوادة على يد الحكيم كما ينال العقاب السريع الشيخ العاصى زوج الخاطبة، ما بقى إلا الارتحال، قد عزمت على الحجاز، وخرجت بالحقيقة عن المجاز وقصدت غسل هذه الآثام، بماء زمزم والمقام، ونويت زيارة سيد الأنام، صلى الله عليه وعلى آله الكرام اجعلنى نصب عينيك، وهذا فراق بينى وبينك[19].

يكشف هذا عن جوهر الصراع بين الخير والشر على الرغم من ندرة الحوار ولأن الصراع نتيجة الحركة بين متناقضين فهو يبرهن على درامية النص، دون أن يؤكد مسرحيته «إذا قسنا المسرحية» بمقياس المسرحية الغربية. والسبب فى هذا أن الموقف الدرامى لا يتحقق فى الأدب المسرحى وحده، بل أنه ليتحقق فى كل أدب، إذ هو موقف أصيل فى الإدراك الجمالى للعالم)[20] وطيف الخيال تعكس طبيعة الصراع الاخلاقى.

وبنفس هذه الثنائية نجد رسم الشخصيات عند «ابن دانيال» فى طيف الخيال، فهى تبدأ خاطئة، تنتهى تائبة، وتحمل صفات عكس وظيفتها فالشيخ فاسق، والخاطبة قوادة،

والأمير خاطىء، بالإضافة إلى الثنائية الضـدية التى تجلت فى استخدام التضاد والطباق والمقابلة كثيراً فى النص.

ومن الواضح أن البـابة - هنا تعرض بهـؤلاء جميـعـا، وتعمل على تعـريتهم، وبـيان تناقضاتهم، وتتجه هذه البنية الجماليـة إلى رؤية المبدع النقدية التى تعرى عيوب المجتمع فى محاولة لإصلاحها وكان ذلك وراء اختـيار هذه الانماط من الشخصية ووراء طريقة تحريك الحدث داخل النص.

ويتم بهذه البابة الجـزء الاول من رؤية «ابن دانيال» لواقعه حين عرض لهـذه الشريحة الإجتمـاعية. لذلك فهـو ينتقل فى البابة التـالية لإكمال هذه الرؤية، فـينقل الحدث إلى شريـحة اجتـمـاعـية دنيـا، تعكس وجهـا آخر من مـشاكل المجـتمع المـصرى فى عـصر المماليك، وهو الوجه الاقتصادى، الذى وضع بذوره فى البابة الأولى فى قوله:

ترجمتـــه طيف الخيال الذى حكـــى هلالاً طــــالعا بالحدب

مذاهب الفضـــــل به جمـة فنطقوه ســــادتى بالذهـــب[٢١]

ويعرض فى البابة الثانية «عجيب وغريب» شريحة المحتالين الباحثين عن لقمة العيش أو الثروة على حـد سواء لا فرق بين رجل ديـن أو ساحر أو مـقرىء للقرآن، فـالمشاهد تدور بين شخـصيات تعـيش على هامش الحياة، لكنهـا مؤثرة فى فكر المجتـمع، وقادرة على استهواء البسطاء وسلب ما معهم من قروش قليلة.

ويعكس ابن دانيال فى هذه البابة «احوال الغرباء، المحتالين من الادباء، الآخذين بهذا الشأن المتكلمين بلغة الشيخ ساسان»[٢٢].

والشيخ ساسان رمز لكل محـتال على ذوى العقول السـاذجة، بأمور لا يقوم علـيها دليل عقلى فيـصدقها العوام ويعتـمدون على أمثال ساسـان فى حل مشكلاتهم والتنبؤ بمستقبلهم، فى زمن لايعطى، فقد جفت مـوارده الاقتصادية، بسبب مشاحنات المماليك وبذخهم حتى أنه لما لم يبق من يستـمطر وابله ولا من يرجيء نايله، رأينا الحيلة عليهم، ولا الحاجة إليهم، وتركنا العمل وملنا إلى الراحة والكسل، وانفردنا بتدبير الحيل فطورا أدعى معرفـة الكيميا.. وتـارة اكتب على الشقف لذهاب ماء البـير، وأدعى الحكم على ملوك الجان[٢٣] لذلك يأمرهم كبيرهم قائلا «وانصبوا الشباك على العباد»[٢٤].

ولا يخفى هنا أن الشخوص تتحدث بلسان الراوى «الشيخ على» وتسقط ما فى نفس المؤلف «ابن دانيال» وتشف عن الازمة الاقتصادية التى عاشها هؤلاء الحرافيش فى ذلك الوقت.

ومن ناحية ثانية اتاح تعدد الشخصيات (مع اختفاء الحوار) - باستثناء تدخلات «الريس على» لوصل حركات الشخصية وألاعيبها حتى تنتهى من دورها - أتاح ذلك الفرصة لبيان مهارة «المخابل» وقدرته على عرض قائمة كبيرة جدا وهى:

غريب: الساسانى المحتال.

عجيب الدين: الواعظ المنافق.

حويس: ملاعب الحيات والثعابين.

عسيلة المعاجينى:

نباته العشاب بائعا الاعشاب الطبية والمعاجين

مقدم الآسى: الحلاق.

حسون الموزون: لاعب الأكروبات.

شمعون المشعوذ: الحاوى خفيف اليد.

هلال المنجم: قارىء الطالع.

عواد القرامطى: بائع الحجاب والخرز.

شبل السباع: مروض الأسود.

مبارك الفيال: مروض الفيلة.

أبو العجب: لاعب بالجدى.

أبو القطط: مروض الفأر والقط.

زغبر الكلبى: مدرب الكلاب.

أبو الوحوش: مدرب الدبة.

ناتو: المنولوجست السودانى.

شدقم البلاع: بالع السيوف.

ميمون القراد: مرقص القرد.

وثاب البختيارى: البهلوان.

جراح المنيل: المشعوذ.

حماد: صاحب المشاعل والنار.

عساف الحادى: جمال.

لذلك تختم كل شخصية من هؤلاء حديثها بطلب العطاء حتى إن عجيب الدين الواعظ المرتزق يحدد عطيته بسكين يبرى به الأقلام، أو بقميص، أو حتى بمنديل يمسح به الوجه [٢٥] ويظهر مصطلح «التسول» على لسان شمعون المشعوذ: «قل يا معلم أطعمنى نقل الكرام.. هات ولا عار على من أبطأ، وأخلف على من أعطى» [٢٦] وعلى لسان هلال المنجم «فهذا ما دل عليه الطالع المنحوس، فأكرم الطالع ولو بأربع فلوس» [٢٧] وقول (القرداتى) يا سراة الناس. ارحموا من رزقه على يد هذا القرد. وهذا النسناس [٢٨]، على لسان حمال المشاعل:

– هات أخلف الله عليك بالعطا المبذل.

جُد لى بما وعدتنى بحق مولاى على [٢٩].

حتى يصل الطلب والتسول إلى أتفه الأشياء على لسان عساف الجمال: «من مدّ يده إلى بمعروف، ولو بخيط صوف، أو بكف من الشعير. فى علف هذا البعير، رزقه الله فى هذا العام الحج إلى بيته الحرام، وزيارة قبر النبى عليه أفضل الصلاة والسلام.. [٣٠].

ويشف هذا الإلحاح من كل شخصيات البابة على طلب العطاء، عن ضيق ذات اليد، فى هذه الشريحة، ابتداء من رجل الدين إلى أرباب أدنى المهن. «وابن دانيال» يضمن هذه البابة الفاقة التى يعيشها أدباء عصره، ويبدو ذلك فى قوله فى ختام البابة:

وإنى ومجدى وشأنى وفنى

غريب غريب غريب غريب [٣١].

وقد كان من أثر رغبة المبدع والراوى فى التنبيه على سوء الأحوال، أن تحولت البابة إلى مشاهد منفصلة (خمسة وعشرين مشهدا) تبرهن على قدرة المخايل، وقد اختفى الحوار نهائيا هنا، وحين يستعان بصوت الراوى لا يحدث حوار، بل يربط المشاهد بتعليق سريع، والصراع باهت باهت جداً، فلا درامية فى هذه البابة، بل هى رصد لشريحة اجتماعية ساء حالها كما ساء حال المؤلف.

وتميزت هذه البابة بالهجوم على الوعاظ، كرمز لرجال الدين. ولكن المؤلف يتخفى وراء الاستشهاد بالقرآن والحديث، وطلب المغفرة فى الختام، حتى لا يستعدى السلطان ورجال الدين عليه، وتعد بابة عجيب وغريب أقرب البابات إلى روح بطل المقامة (المغترب، المحتال) على لقمة العيش.

أما البابة الثالثة: «المتيم والضائع اليتيم» فتكمل رؤية الكاتب الجمالية لنفسه وللعالم

حيث تكتمل ثلاثية طيف الخيال، عارضة لقصة شاذة بين رجل تركى وبين المتيم، يعرض خلالها المؤلف الحب والعشق بين رجلين (وكان ذلك شائعات فى عصره» لكننا نحس أن هذه البابة ألصق بالبابة الثانية، لأنها تعرض بعض المشاهد الترفيهية، كعراك الديكة، ومناطحة الكباش والثيران، وهى مشاهد تظهر براعة المخايل أكثر مما تعرض تمكن المؤلف نفسه، لذلك فإن دراسة خيال الظل يجب أن تراعى ثلاثة أطراف: المؤلف، الراوى (المخايل)، المتلقى، لأنهم يؤلفون النص من جديد، ويجعلونه قابلاً للنمو والحركة حسب تغير أحوالهم، ومن ثم يكون النص المتكوب مشروع عمل، وليس نصاً نهائياً.

ويتضح هذا من خلال:

- تدخل «الريس على» بالسؤال السريع ليربط بين المشاهد بعضها ببعض. من ناحية وبين المشاهد والجمهور. من ناحية أخرى.

- حديث الشخصية إلى الريس على حتى يكون واسطة بينهم وبين الجمهور.

- تعليقات المؤلف «ابن دانيال» حول تجاوب الجمهور (أو الصالة) مع ما يحدث.

- إضافة موضوعات الجنس على اختلاف أنواعها، إرضاء للجمهور.

وتنتهى البابة الثالثة بالتوبة والندم كذلك، وتكتمل الرؤية الجمالية للذات، البادية فى حالة فقر واغتراب عن العالم الغارقة فى ماخور الجنس والشذوذ فى مجتمع متفتت البنية.

كما تكتمل أيضا رؤيته للعالم الاجتماعى المتناقض، الذى حول وظيفة خيال الظل الترفيهية إلى أداة للتغيير الاجتماعى على عدة مستويات.

المستوى السياسى: ويتمثل فى نقل المماليك، إما من وراء «قناع»: البابة الأولى: شخصية «الأمير وصال، الجندى المملوكى» صاحب المغامرات المقززة، وإما بالتصريح مباشرة بعبثهم فى البلاد.

يقول فى «عجيب وغريب» واللهم أعذنا من همزات الشياطين، وسخط السلاطين[٣٢] وفى بابة المتيم يقول:

أهلا وسهلاً بطلعة الديك كأنها عروة الصعاليك

أتى بتـــاج كـــأنه ملك	بين زجـــاج مثل المماليك
رأيته إذ يســـير من ذنبه	كأنه الصـــالح بن رزيك

وتجد ابن دانيال يوظف السخرية المرة فى النقد السياسى، حين يقرن الاستعاذة من الشياطين ومن سخط السلاطين، فى سباق ماكر لا يحاسب عليه، وفى الأبيات يأتى بالصعاليك والمماليك والصالح بن رزيك فى سياق واحد، تفهم دلالته على الوجهين السيء والحسن، هروبا من السلطة السياسية ورقابتها.

وعلى المستوى الدينى الاجتماعى ينقد ابن دانيال رجال الدين فى مظاهرهم الكاذبة، وبخاصة حينما يعلو عجيب الدين المنبر ويعظ الناس فى حديث طويل يكشف سياقه دلالات كذبه ونفاقه، وعجيب الدين هو رجل الدين المحافظ على شكله، المفرط فى جوهره، وقد أشاعوا روح التواكل بين الناس، حتى أن الحرافيش «عرفوا الحشيش، لأنهم ذاقوا به لذة الكسل. وهربوا من نصب العمل» (٣٣) ويكتمل النقد الاجتماعى.

- كما ذكرنا- باستعراض حالة هؤلاء الفقراء.

ومع إشاعة جو الجنس، وتعرية قاع المدينة «القاهرة» نجد المؤلف يحمى نفسه بالتراث، حين يتخذ من أسلوب الخطبة والوعظ (السائد) هيكلا لباباته، وحين يقرن الأشياء المقززة بالتوبة والحج ليتخلص من اضطهاد رجال السياسة ورجال الدين المسيطرين على تشكيل العقلية العربية فى ذلك الزمان.

الأسلوب والطراز (اللغة):

لا يقتصر خيال الظل فى جذب المتلقى على المخايلة والجنس، بل تميز الأسلوب فيه بطراز خاص، ميز العصر كله، وهو الاتجاه إلى التلاعب اللغوى بالألفاظ، من خلال السجع، والجناس، والطباق، والتورية، واختيار الألفاظ ذات الجرس، الذى يشد الآذان، فيضيف المتعة الأدبية إلى متعة «الفرجة» ويراعى المؤلف فى نفس الوقت نوعية المتلقى، فنجد العامية مختلطة بالقصص أحياناً كثيرة ويستخدم ألفاظاً أعجمية يحاكى بها الواقع أحياناً أخرى مما يشى بالجو الشعبى، الذى ترك آثاره فى تراكم الصفات، والاستفادة من القص الشعبى، ذلك أن «القهوة المصرية الصميمة هى التى كانت تستقدم لاعبى خيال الظل، وفى الأغلب الأعم، فإن طبقة التجار وبعض أصحاب الحرف هى التى تعمرها..»(٣٤) يفسر لنا المزج المتعمد بين العامية والفصحى، وإن كانت العامية تأتى فى الحوار فقط، وإذا جاءت فى السرد فإنها تأتى محاكاة للهجة أعجمية، أو وصفاً لأصوات الآلات الموسيقية وهذا الأمر يفسر أيضا وجود الألفاظ والصيغ الصرفية الغربية.

وتتجه البنية الأسلوبية فى البابات إلى وظيفة مهمة، هى إبراز الواقع المتناقض، لهذا يغلب الطباق والمقابلة على أسلوب البابات كلها، لينقل الواقع، ويعريه، ويعكس فى الوقت نفسه- نمطاً أسلوبياً سائداً، يقول ابن دنيال: «وفى الهزل راحة من كلال الجد، والنحس يظهر السعد وقد يمل المليح، ويحب القبيح.»[٣٥].

وهو يستخدم السجع والجناس والطباق والتورية، ويجمع كل هذا فى فقرات كثيرة، ومن ذلك قول الأمير وصال «مال المال، وحال الحال، وذهب الذهب، وسلب السلب، وفضت الفضة، وقعدت النهضة، وفرغت الكاس بطون الأكياس، وبعت العقار، برشف العقار..»[٣٦] وأمثله هذا منتشرة فى ثنايا البابات.

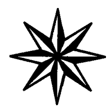
وهنا نلمح إلى الأشكال الشعرية التى استخدمها ابن دانيال والتى تمثلت فى المقطوعة القصيرة، والقصيدة الطويلة، والموشحة والزجل، ويلاحظ أنه كان يخرج ما عنده من شعر فى كل مناسبة بل أحياناً يورد الشعر بغير مناسبة، وعموما يتسم هذا الشعر ببساطة تركيب الجملة على المستوى النحوى، والمحافظة على الوزن والقافية، وتعدد الموضوعات فى داخل النص الواحد.

وتجدر الاشارة هنا إلى تأثير الأدب الشعبى على هذه البابات فى أسلوب تقديم الشخصية وربطها بالمتلقى حين تقدم نفسها للجمهور، وحين تصف نفسها فى مبالغة تضخم صورتها فى ذهن المتلقى[٣٧].

وبعد فهل نستطيع أن نضع خيال الظل ضمن التراث المسرحى العربى بوضفه جذراً خرجت منه دراما النص فيما بعد، خصوصاً بعدما عرضنا لتشكيله، ووظيفته؟ نقول: إن خيال الظل نوع خاص من المسرح، ناسب مرحلة تاريخية وجمالية فى حياة المسلمين، الذين كانوا يرفضون كل شكل جديد للفن، رغبة فى المحافظة التى ارتبطت بالأوضاع العامة والمؤسسات الاجتماعية والسياسية القائمة منذ العصر الجاهلى، ثم فى المرحلة الإسلامية الممتدة حتى الآن، لقد وجدنا فى بابات ابن ادانيال النص المرتبط بالجمهور، لكننا بالمقياس الغربى لم نجد فيه الصراع واضحا (وهو جوهر العمل المسرحى) وإن كنا قد ألمحنا إلى درامية العمل، كما اختفى الحوار، الأداة الأولى للكاتب المسرحى، داخل هذه النصوص، على نحو غلب الصوت الواحد، صوت الراوى أو المؤلف.

لهذا يمكننا أن نزعم أن خيال الظل يمثل (حالة تمسرح) من حيث وجود نص منفذ أمام جمهور يشارك فيه ويطوره (فى حين اختفت ملامح المسرح بمفهومه الغربى). ومن هنا

كان خيـال الظل هو مسرح العصـور الإسلامية التى منعت التمـثيل البشرى فى عـقيدة أهل السنة، فـجاء التـمـثيل غـيـر مبـاشر عن طريق وسـيط من الفنون التـشكيليـة التى ازدهرت فى تلك العـصور، لكنه مـهد الجـمهـور- مع السيـر الشعـبيـة- لتقـبل الأداء الدرامى، وخلق نوعـا جديدا من المسـتهلكين للـفن، الذين يجلسون فى مكان يذهـبون إليه قـاصدين المتـعة والموعظة، فقـدم إليهم ذلك من خـلال أسلوب الوعظ الدينى ومن الأسلوب اللغوى للمقامة.



(١) برخت، المسرح الملحمى، ترجمة جميل نصيف، وزارة الإعلام، العراق، بغداد ١٩٧٧ ص ١٠٩.

(٢) محمد كامل حسين، مجلة الإذاعة عدد (١٠٤٣) سنة ١٩٥٥، وانظر إبراهيم حمادة «خيال الظل وتمثيليات ابن ادانيال» ص ٤٣.

(٣) محمود رزق سليم، عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمى والأدبى- مطبعة الآداب- الجماميز ١٩٦٢، ص ٢٩٣.

(٤) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت ١٩٧٤ ص ١٩٧.

(٥) على أبو زيد، تمثيليات خيال الظل، رسالة ماجستير، آداب القاهرة، رقم (٨٢٢) ص ٢٩٧.

(٦) تفرقت مصادر البابات المخطوطة فنجد بابات ابن دانيال، تحت اسم طيف الخيال مخطوطة بدار الكتب المصرية رقم ٥٣٥٦، وجده، المستشرق «بولا كالا» الألمانى ١٩٠٩ مع شخص يسمى درويش القصاص من مخطوطات تحت عنوان (ديوان كدس) وأشار لذلك على أبو زيد فى رسالته السابقة الذكر ص ١٣٤.

(٧) محمد زغلول سلام. الأدب فى العصر المملوكى، الدولة الأولى، دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٨٠، ص ١٦.

(٨) يلاحظ العلاقة بين البابات المتعلقة بالعادات الاجتماعية، وبين المسرحيات الأولى التى أشار إليها بلزونى ووجدها فى شبرا (١٨١٥)، انظر على الراعى، المسرح فى الوطن العربى، ص ٣٣.

(٩) محمد زغلول سلام، الأدب فى العصر المملوكى ص ٢٧٩.

(١٠) انظر: جابر عصفور، الإحيائية والاحيائيون، محاضرات مصورة بكلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨١، من ص ٥٩- ٦٠.

(١١) نفسه. ص ٦٠.

(١٢) إبراهيم حمادة، خيال الظل. ص ١٤٤.

(١٣) المرجع السابق ص ١٤٨- ١٤٩.

(١٤) جابر عصفور، الإحيائية والإحيائيون، ص ٦٣.

(١٥) جابر عصفور، الاحيائية والإحيائيون، ص ٦٤، وانظر أدونيس الثابت والمتحول، طبعة أولى من ص ١٦٥.
(١٦) عبدالمنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٨، ص ٣٩، وانظر ما بعدها فى تحديد ماهية المثل الأعلى الجمالى.
(١٧) إبراهيم حمادة، خيال الظل، ص ١٤٤.
(١٨) إبراهيم حمادة، طيف الخيال ص ١٨٦.
(١٩) إبراهيم حمادة، طيف الخيال ص ١٤٥.
(٢٠) عبدالمنعم تليمة، مقدمة فى نظرية الأدب، دار الثقافة ١٩٧٣ ص ١٥٤.
(٢١) نفسه.
(٢٢) المرجع السابق ص ١٩٢- ١٩٣.
(٢٤) نفسه ص ١٩٧.
(٢٥) انظر، عجيب وغريب ص ٢٠٠- ٢٠٠١.
(٢٦) نفسه ص ٢٠٨.
(٢٧) نفسه ص ٢١٠.
(٢٨) نفسه ص ١٢٣.
(٢٩) نفسه ص ٢٢٦.
(٣٠) نفسه ص ٢٣٠.
(٣١) نفسه ص ٢٣١.
(٣٢) نفسه ص ٢١١.
(٣٣) طيف الخيال، ص ١٤٩.
(٢٤) عبدالحميد يونس، خيال الظل، الثقافية عدد (١٣٨) ص ٤٥.
(٣٥) طيف الخيال، ص ١٤٩.
(٣٦) نفسه ص ١٦٧.
(٣٧) انظر هذا الوصف فى حديث الأمير وصال ص ١٥٤ من كتاب إبراهيم حمادة. خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال الهيئة المصرية للكتاب. ط. (١) ١٩٦١.



♦ الباب الثانى

الدفاع عن المسرح

الفصل الأول : الدفاع عن المسرح

(١) الجسر والمخاض.
(٢) الدفاع عن المسرح وتحديد المصطلح.
(٣) روافد شامية مصرية.



(١) الجسر والمخاض

انتهت رحلة البحث عن النص حين وجدناه في «التعازى» وفى «البابات» التمثيلية. وعكس ذلك شيئين: الأول: شعبية هذه الأصول - والثانى: ظهور «المؤلف» المعلوم لنص محدد المعالم، ألف ليخاطب جمهوراً بقصد التأثير عليه أو تسليته بمتعة جمالية، فى حين كانت هذه المحاولات تلقائية، وغير موجهة، الأمر الذى جعل «التعازى» ثم «البابات» مرحلة وسطى، ونقلة فنية واجتماعية خاصة، تولدت من متطلبات الجماعة الروحية والجمالية، لهذا كانت أصيلة ومتجاوبة مع المتلقى الذى سعى إليها فى أماكنها.

وتتميز «بابات خيال الظل» بميزة أدق هى خلوصها من الأسطورية، التى سيطرت على التعازى لذلك هى بداية جديدة للنص العربى الدرامى. وإذا كان «خيال الظل» قد ذاب فى فن وافد هو «السينما» من حيث التكنيك إلا أنه ظل نصا أدبياً درامياً، عضد فنونا درامية أخرى فى فترة المخاض (الدرامى) التى كانت جسراً بين خيال الظل والبابات وبين عصر المسرح الحديث.

فقد تجاوب هذا الفن مع «الفارس» و«مواقف وتمثيليات المحبظين» و«السامر» وهى فنون شعبية درامية، تمخضت عنها المسرحيات البسيطة الأولى التى قام بها المحبظون حيث «ينوه حسن الشنشطاوى فى كتابه المخصص لأبنية المسارح الحديثة فى مصر بعد جولة صغيرة فى التاريخ، عن فرقة من الممثلين الجوالين كانت تقوم بالتمثيل فى ساحات القاهرة وبيوتها الخاصة (١٧٧٢م) حتى أنه كان عندهم ما يشبه الكواليس (زاوية كانوا يغيرون ملابسهم خلفها) وكانت خشبتهم المسرحية يتحلق حولها المتفرجون جلوساً ووقوفاً فى صفوف...»(١).

وهذه الفرقة -وغيرها- كانت منتشرة فى بقاع عديدة فى الوطن العربى وكانت تدور فى حياة متشابكة «فى الشوارع وفى حفلات الزواج والختان، ليمثل الممثلون الشعبيون ما بين حواة وقرادين ومدربى حيوانات ولاعبى الأراجوز، وفنانى خيال الظل، والممثلين والشحاذين، والممثلين الجوالة، ويقدم الجميع حياة تمثيلية متصلة، حفرت فى وجدان الشعب مجارى عميقة..»[٢] وواصلت هذا الزخم الدرامى بالنص بعد ذلك فى العصر الحديث.

لذلك يهمنا فى هذا المقام ما نقله «الرحالة» بعد تنويه الششطاوى، فقد «تحدث الرحالة كارستين نيبور[٣] عن مثل هذه العروض، على إثر رحلة قام بها إلى الشرق فى القرن الثامن عشر، كما لاحظها كذلك «إدوارد لين» الذى زار مصر بعد حملة نابليون بونابرت.. وهناك أيضا شهادة أكثر قيمة تعود لـ«جوفانى بليزونى» المتخصص فى التاريخ المصرى الذى زار القاهرة عام ١٨١٥م إذ يتحدث فى يومياته بشكل مشوق عن العرض الذى شاهده ذلك العام فى شبرا (من ضواحى القاهرة) وكان بعنوان «الحاج والجمل» وقدمه الممثلون المحليون/ العرب»[٤].

ونخلص من حديث الراعى عن الأشكال الدرامية المتجاوبة ومن حديث الرحالة الأجانب عن مشاهداتهم المسرحية والتمثيلية، إلى أن مرحلة المخاض قد كشفت عن دور «القاهرة» فى تقبل هذه العروض وعن التفاف الناس (وسادتهم) حول هؤلاء الممثلين والمحبظين وهو جمهور دربه خيال الظل ودربته السير الشعبية على الاستماع والمتابعة وتقبل الأداء الدرامى، كما كشفت هذه المرحلة عن ظهور «الممثل المحترف» الذى يتقاضى أجرا عما يقوم به، وبواجه الجمهور بطلبه إحساسا منه بنفع ما فعل.

«وعندما بدأت المسارح المحترفة فى البلاد العربية فى النشوء، كان المحبظون يضحكون على ممثليها، ويسخرون منهم فى المراحل الأولى، ومع ذلك فقد اغتنت الخشبة المحترفة من فن المحبظين بطريق غير مباشر، إذ بدأ هؤلاء بكتابة وتثبيت النصوص واقتباس المواضيع من مسرح «الفودفيل» الأوروبى بعد إضفاء المسحة الوطنية عليها، ثم دخلوا بالنتيجة فى علاقة إبداعية مع الفن المسرحى المتطور..»[٥] وساعدهم فى ذلك تاريخهم الطويل وخبرتهم العميقة فى فن الارتجال، والتقليد العفوى، بل التأليف الفورى أمام الجمهور المحتشد، فكانوا دعاية قومية لنشأة المسرح العربى الحديث فى المدينة وفى القرية على السواء.

وتمايز وسط هذا الزخم الدرامى، ووسط الفرق العديدة، والممثلين والمحبظين، فن

«يضحك» ناسب سخرية الناس من أوضاعهم الاجتماعية السيئة، ومن حياتهم السياسية المضطربة تحت عسف الأتراك، والمماليك، ثم تحت عسف الإداريين من الملتزمين وجامعى الضرائب، لكن مع ملاحظة العلاقة بين مشاهدات الرحالة عن ظهور الفرق والنشاط الدرامى المسرحى البسيط (غير المسرحى) وبين مرحلة اليقظة القومية التى بدأت بعلى بك الكبير وانتهت مرحلتها الأولى بتولى «محمد على» حكم مصر سنة (١٨٠٥م).

ومن الثابت أن محمد على قد شاهد فى قصره بعض هذه الفرق التمثيلية التى كانت تشى إليه بسوء حالة الفلاح، وسوء حال الأمن فى أطراف البلاد البعيدة عن السلطة المركزية، وعلى الرغم من أهمية الدور التى لعبته فى بداية عصر محمد على إلا أنها كشكل فنى، توجهت نحو نهر واحد هو شكل «الفارس» ولقد أظهر فن الفارس فى مصر «قدرة خاصة على الحياة وأثبت وجوده فى المناطق الريفية، فتولد منه الجنس الأصيل للمسرح الشعبى المصرى (السامر)، أما فى البلدان الأخرى فقد اندمج فى معظم الحالات مع المسرح المحترف وكون أحد ضروب الكوميديا الشعبية فيه.. ومما لاشك فيه أن هذا الجنس المسرحى قد لبى فى حينه احتياجات الجمهور العريض إلى الفرجة والتسلية، ووقف جنبا إلى جنب مع الأشكال الأخرى للعروض الشعبية كمسرح خيال الظل ومسرح العرائس»(٧).

ونجد أنفسنا بعد هذه الملاحظات والتحليلات، أمام مجموعة من الحقائق الكاشفة:

أولها: إن تاريخ مسرحنا فى لعصر المملوكى، والمملوكى/ العثمانى، قد شهد عدداً من الممارسات الدرامية وشهد نشأة الفرق التمثيلية فى الوقت الذى طور فيه أدواته الفنية وأنشأ النص المعد للتمثيل.

ثانيها: إن ظهور الفرق التمثيلية جعل ظهور النص الدرامى ضرورة لتستمر الفرق فى أدائها، وفى حصولها على الرزق.

ثالثا: كانت المدينة (القاهرة) مركزاً لهذا النشاط المستمر، إلى جوار الفنون الشعبية المتعددة فى القرية. مما شجع الفرق على تجاوز المتلقى العادى إلى المتلقى الخاص فى قصر «محمد على»، ونذكر فى هذا السياق، تشجيع هذا الحاكم لهذا النمط الفنى، لأنه لم يجد فيه ما يشين الحاكم، ولأنه فن جماهيرى بالدرجة الأولى، فى مرحلة تأليف القلوب حول محمد على وناسب رغبته فى أن يظهر نصيراً للمظلوم.

رابعـها: إنهـا صبت التـعـدد فى وحدة «شكل الفـارس» مما سـاعدها بعـد ذلك على التجاوب مع مسرح الحملة الفرنسية، ثم مع الشكل الغربى للمسرح الحديث.

فلم يكن توجه الدراما الـعربية إلى المسرح الغربى وليـدة تبعية للغرب بقـدر ما كانت إكمالاً وإنضـاجاً لما تملكه وتمارسه وتطوره، فجـاء قبول الشكل الغربى كـتطور طبيعى عندمـا أتم التـاريخ الاجـتـمــاعى والفنى أدواته بتـقـديم (المتلقـى، والمؤلف، والنص، والوظيفة) وقد رأينا هذه العناصر تنمو ببطء شديد حتى زادت من سرعتها بعد النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى.

وإذا كانت الغالبيـة تذوقت وشجعت هذا الفن، فقد وقفت بعض العقـبات فى سبيل ظهور المسرح الحديث فى الوقت نـفسه، وإذا كانت الفنون الشعبيـة وجدت تجاوبها مع الشعب الذى فصل نفـسه عن الشرائح والطبقات المذلة له، فقـد شاهدت هذه الشرائح والطبقات مسـرح الحملة، وعرقلت بعض الشرائح الطريق أمام المسـرح الحديث خاصة الشرائح المتدينة، أو المشتـغلين بالثقـافة الدينيـة التى كان الأزهر يقـودها، لإحسـاسهم بوفود هذا الشكل، ولارتباطه بالعدو المحتـل، ولأنه لهو عن ذكر الله، دون النظر إلى ما نملكه فى أدبنا وتاريخنا الفنى من طاقات وأدوات فى هذا الشأن.

وكـأننا نعود الكرة نفـسـها حين وقـفت الظروف ضد التـمـثيل، وضـد خيـال الظل بخـاصة، فى الوقت الذى كـان التـمثيل غـير المبـاشر عـن طريق الدمى والصور حـلاً للتجسد المباشر أو للتقليد المباشر، على نحو ما بينا فى فصل خيال الظل.

ولهذا نرى رواد النهضـة، يناقشون القضيـة، ويتدرجون مع مقدمـاتها لإدخال الفنون الحديثة (والمسرح الحديث بخاصة) -كما سنبين- إلى مصر، بمناقشة منافعه وقدرته على التقـويم التربوى، والتـوجيـه الفكرى، وعدم منافـاته للأخلاق والقـيم أو الدين، وبذل الرواد جهوداً طويلة، وكان على رأسهم رفاعة الطهطاوى.

نما النص، ونمت الأدوات المساعدة على تنفيذه كمسرح، وتطور المجتمع حتى أصبح مستعدا لتقبل الشكل الحديث للمسرح أى الصورة المسرحية التى كانت تعرض فى أوروبا آنذاك، وهى صورة تطورت عبر التاريخ، وخرجت من الشكل اليونانى القديم وطورته بعد عصر النهضة الأوروبية حتى وصل إلى الشكل الفنى الذى رآه المتلقى العربى مع مسرح الحملة الفرنسية (١٧٩٨-١٨٠١م) أو رآه المتلقى العربى (الخاص) فى أوروبا أبان الرحلة إلى أوروبا، أو رآه المتلقى مع الفرق الأوروبية التى جاءت لتمثل للجاليات الأجنبية.

وتميزت صور وأشكال المسرح وتمايزت من بلد أوروبى إلى آخر، فما رآه المتلقى من مسرح الحملة، مسرحيات فكاهية لتسلية جنود الحملة، وما رآه النقاش نوع من الأوبرا، وما رآه الطهطاوى مسرح متعدد الأنواع من «أوبرا كوميك» إلى «مسرح تراجيدى» وهما النوعان اللذان تحدث عنهما فى تخليص الإبريز.

هذا بالإضافة إلى مسرح مدارس التبشير التى كانت نوعاً مطوراً من مسرح «الآلام والدموع» فى العصور الوسطى الأوروبية، بعد أن تكيف مع الغرض التربوى فى مدارس التبشير ليناسب عقول التلاميذ الصغار.

ولهذا لعبت الترجمة دوراً مهما فى هذه الفترة الحاسمة من تاريخ المسرح العربى. فقد كان من الضرورى، ونحن نستقبل الشكل الحديث من المسرح أن ننقله إلى لغتنا -ثم نكيفه وفق احتياجات العصر، والمتلقى، ومن هنا شاعت بعض المصطلحات الخاصة بالنقل مثل: ترجمة، ترجمة بتصرف، نقل، اقتباس، تعريب، إلخ. وتدل كلها على الشىء نفسه أعنى تحويل نص أجنبى إلى اللغة العربية ليناسب المتلقى العربى، ولذلك لابد أن ندرك أن ما حدث من تشويه للأصول الأجنبية عند النقل كان لهذا السبب الرئيسى وإن كانت هناك أسباب أخرى مساعدة.

وكان لابد للإرهاصات المسرحية أن تجد ما يساندها على المستوى الفكرى/ السياسى، وذلك لأنه، «تزداد العلاقة وضوحا بين الإنتاج الفكرى والبنية الاجتماعية الاقتصادية إذا اعتبر هذا الإنتاج، إنتاج فئة اجتماعية تتكون تاريخيا، وتلعب أدواراً معينة فى ارتباطاتها بأصناف اجتماعية محددة، لأن المثقفين كفئة أو كنخبة/ اجتماعية يمثلون عن طريق وظائفهم أهم وسيلة اتصال وتوطيد بين مستويات البنية الفوقية بما فيها السلطة

السياسية وبين البنية التحتية للمجتمع»[٨] وكان أصحاب الفكر هم الطليعة الاجتماعية التى مهدت لتقبل الجديد، والنظر الطازج إلى القديم، والمحير هنا، أن إشارات الجبرتى والطهطاوى لم تشر إلى العلاقة بين النمط الحديث والأشكال البسيطة الأخرى، التى مورست فى ماضينا، فقد اكتفى الجبرتى بالنظر إلى أحوال المجتمع السالف كما هى العبرة والعظة، وهى النظرة الأخلاقية التى سيطرت على فكر المجتمع العربى وعطلت الاستفادة من المنجز الحديث حتى كشفت حملة نابليون هذا الانغلاق، فقد اعتبر الجبرتى كل الفنون والآداب القديمة -التى هى جزء من حركة المجتمع- داخل «فن التاريخ» الذى عرفه بـ«علم يندرج فيه علوم كثيرة، لولاه ما ثبتت أصولها، ولا تشعبت فروعها، منها طبقات القراء والمفسرين والمحدثين، وسير الصحابة والتابعين وطبقات المجتهدين، وطبقات النحاة، والحكماء، والأطباء، وأخبار الأنبياء عليهم الصلاة والسلام، وأخبار المغازى وحكايات الصالحين ومسامرة الملوك من القصص والأخبار والمواعظ والعبر، والأمثال، وغرائب الأقاليم وعجائب البلدان، ومنه كتب المحاضرات ومفاكهة الخلفاء، وسلوان المطاع، ومحاضرات الراغب»[٩].

وواضح أن نظرة الجبرتى للتاريخ، تدخل فيه الأدب الخاص بالقصص والسير، وهو فهم سيطر على المثقفين التقليديين، ونتج من حسهم الموسوعى الناقل، ومن الربط بين كل ما هو حكاية ورواية وبين التاريخ الذى هو -فى نظرهم- الحكاية الكبيرة المستمرة. لذلك كانت عودة المسرحيين للتاريخ متجهة للقصص، والسير -والحكاية العربية فى أول الأمر، كما أن المغزى الأخلاقى الذى أشار إليه الجبرتى بـ«العبرة بتلك الأحوال، والتنصح بها، وحصول ملكة التجارب بالوقوف على تقلبات الزمن، ليحترز العاقل عن مثل أحوال الهالكين.. ويستجلب خيار أفعالهم، ويتجنب سوء أقوالهم، ويزهد فى الفانى، ويجتهد فى طلب الباقى»[١٠] هو المغزى الغالب على البدايات الأولى للمسرحية العربية وذلك تمشيا مع النظرة العامة (الأخلاقية) للمجتمع، وهى نظرة تستمد أصولها من الرؤية الدينية للإنسان ودوره فى الحياة. وسوف نرى متابعة للفكرة نفسها فى حديث رائد النهضة العربية الحديثة رفاعة الطهطاوى عند حديثه عن المسرح، بل نستطيع أن نعود بأصل هذه النظرة إلى ما ذكره أرسطو فى فن الشعر، عن الأخلاق ومحاكاة الأخيار والأشرار، وقد ظهر أثر ذلك فى المسرحية -فيما بعد- متمثلا فى تغليب عنصر الخير على عنصر الشر فى النهاية، وفى الوعظ المباشر على لسان الراوى أو الشخصية المسرحية.

بل نجد فى خطبة كتاب تخليص الإبريز ترديداً لأهمية هذه الأخبار والآثار -ومنها المسرح- حين يقول «فلما رسم اسمى فى جملة المسافرين، وعزمت على التوجه أشار على بعض الأقارب المحبين- لاسيما شيخنا «العطار» فإنه مولع بسماع عجائب الأخبار والإطلاع على غرائب الآثار أن أنبه على ما يقع فى هذه السفرة، وعلى ما أراه وما أصادفه من الأمور الغريبة والأشياء العجيبة»[11].

وواضح أن الثقافة التقليدية قد تحركت قليلا على يد رفاعة الطهطاوى متأثراً بالشيخ المستنير حسن العطار وبما رآه بعد ذلك فى فرنسا، وعلى الرغم من الثقافة الأزهرية لدى الأستاذ والتلميذ، فقد نقل التلميذ الرائد ما شاهده من فنون وأفكار جديدة، ولعلمه بحالة مجتمعه وتدهوره السابق على عصر محمد على، وضع الطهطاوى خطة واعية تساعده على الحديث عما يخالف المكونات الثقافية لمجتمعه وحاول بهذه الخطة إقناع الحاكم، ثم إقناع الثقافة التقليدية السائدة، وذلك بعدة خطوات.

أولها:

«إياك أن تجد ما أذكره لك خارقا عن عادتك فيعسر عليك تصديقه، فتظنه من باب الهذر والخرافات.. وقد أشهدت الله سبحانه وتعالى على: أن لا أحيد فى جميع ما أقوله عن طريق الحق.. ومن المعلوم أنى لا أستحسن إلا ما لم يخالف نص الشريعة المحمدية»..

ثانيها:

«نسيت فى غالب الأوقات الأشياء التى هى محل للنظر أو الاختلاف مشيرا إلى أن قصدى مجرد حكايتها».

ثالثها: يتركز فى محاولته:

«أن يوقظ به من نوم الغفلة سائر أمم الإسلام من عرب وعجم»..[12].

ونلاحظ أن تحديد هذه الخطوات فى عدم مخالفة الرؤية الدينية، هى محاولة لدفعها وتغييرها ببطء، وإقناع تدريجى، جعله يحتاط عند الإشارة لما يخالف بأنه «مجرد حكاية»، وكأن لسان حاله يقول: ناقل الكفر ليس بكافر، ولكنه يقدم الجديد والمخالف من زاوية نفعه وأخلاقيته ليرغب فيه المجتمع ويبث فيه روح التجربة والحوار، وسوف نرى فيما بعد أن الطهطاوى وتلاميذ -وبتشجيع محمد على- قد غيروا وجه المجتمع وفكره ومهدوا لتقبل منجزات الحضارة الغربية التى سوف تجد تشجيعا أكبر فى عهد «إسماعيل».

ويتخذ الطهطاوى من «المقارنة» منهجا للإقناع بالجديد والمختلف، فقد قارن بين علومنا وعلومهم وفنوننا وفنونهم بل حياتنا وحياتهم، ليوضح -لنا- أهمية الأخذ بالطرق الحديثة فى الفكر والعلم والفن، إيمانا منه بأن هذه المنجزات جيدة ومفيدة وديار المسلمين بها أولى بل يقسم «ولعمر الله أننى مدة إقامتى بهذه البلاد فى حسرة على تمتعها بذلك وخلو ممالك الإسلام»..[١٣] على حين لا يضر -أبدا- أن نضيف النافع من حضارة الغرب إلى حضارتنا تجديدا لها وتوصلا مع تجارب الحضارات وحوارها.. ولا ضرر هنا، فقد أعطينا لهذه الحضارة الكثير فيما سبق.

ولنبدأ مع الطهطاوى بالتدريج حتى نصل إلى ما قدمه المسرح العربى، فقد قارن بين تقسيم العلوم والفنون عندنا - فى عصره - وعندهم - زمن الرحلة - ليبين خصوصية العلم وخصوصية الفن وخصوصية أداته التى تميزه عن غيره، لذا يقول: «إن الإفرنج قسموا المعارف البشرية إلى قسمين: علوم، وفنون، فالعلم: هو الإدراكات المحققة المذكورة بطريق البراهين، وأما الفن: فهو معرفة صناعة الشىء على حسب قواعد مخصوصة..»[١٤] وينتقد فى الطرق الثانى توحيدنا للعلم وللفن «فعندنا أن العلوم والفنون - فى الغالب - شىء واحد» [١٥] لأن هذا التوحيد أضر بالفن فى المقام الأول، حيث حوله إلى فكر ومنطق يخضع للصنعة العقلية الثابتة، فى حين يكمن سر «الفن» فى حريته وخصوصيته وتجدده وفق قوانينه الخاصة.

ثم رصد الطهطاوى الخلل عندنا فى سيادة العلوم النقلية على العلوم العقلية، وضعف الاهتمام بالفنون، وبذلك تعرف خلو بلادنا عن كثير منها، وأن الجامع الأزهر المعمور بمصر القاهرة، وجامع بنى أمية بالشام، وجامع الزيتونة بتونس، وجامع القرويين بفاس، ومدارس بخارى، ونحو ذلك كلها زاهرة بالعلوم النقلية وبعض العلوم العقلية كعلوم العربية والمنطق ونحوه من العلوم الآلية، والعلوم فى مدينة باريس تتقدم كل يوم فهى دائما فى الزيادة، فإنها لا تمضى سنة إلا ويكشفون شيئا جديدا.. [١٦] فى حين تثبتت العلوم وجمدت الفنون العربية، (وتحولت إلى الشروح والحواشى، والتركيز على العلوم الشرعية)، وهنا إشارة صريحة من الطهطاوى إلى جمود الحياة الفكرية وقصورها عن متابعة الحضارة الحديثة متمثلة فى معوقات النمو فى منهج الدرس ومادته، لذا وجب التغيير السريع فلم تعد العلوم شروحاً لغوية مثل النظر إلى «إعراب العبارات، وإجراء ما اشتملت عليه من الاستعارات والاعتراض بأن العبارة كانت قابلة للتجنيس وقد خلت عنه، وأن المصنف قدم كذا، ولو أخره كان أولى وأنه عبر بالفاء فى

محل الواو والعكس أحسن ونحو ذلك..» [١٧] فى حين أن تقدم العلم تجاوز هذه الشروحات العقيمة، فيجب أن نتجاوزها أيضا.

ونقد الطهطوى لعصره، يكشف إلى أى مدى ساهم نقله لمشاهداته فى تحديث وتحريك القديم الثابت كما يكشف عن توجه لضبط المصطلح بالتعريف الدقيق للعلم والفن وإيمان بأهمية التخصص وامتلاك أدوات البحث وتقنيات الفن.

لذلك حين يتحدث الطهطاوى عن المسرح الحديث الذى رآه فى باريس، يركز على «جدته» و«أهميته» لنا فأول حديث له عن المسرح يربط بين قيام الفرنسيين بعملهم خير قيام بالنهار، وطلبهم للراحة والترويج بالليل، عن طريق المسرح -وغيره من محال التسرية- وعلى الرغم من إدانته للفرنسيين ناحية عدم اشتغالهم بالطاعات (العبادات) فإنه يحمد لهم الوظيفة الأخلاقية إذ «أن هؤلاء الخلق حيث إنهم بعد أشغالهم المعتادة المعاشية لا شغل لهم بأمور الطاعات، فإنهم يقضون حياتهم فى الأمور الدنيوية واللهو اللعب ويتفننون فى ذلك تفننا عجيبا، فمن من مجالس الملاهى عندهم محال تسمى «التياتر».. و«السبكتاكل» وهى يلعب فيها «تقليد» سائر ما وقع وفى الحقيقة أن هذه الألعاب هى «جد» فى صورة هزل فإن الإنسان يأخذ منها عبراً عجيبة، وذلك لأنه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيئة، ومدح الأولى وذم الثانية..» [١٨] وبالتالى فهم يتعلمون منها حسن الخلق، كما تعلمهم الطاعات ولكن باختلاف الوسيلة.

وتعريف الطهطاوى «للتياتر والسبكتاكل» بتقليد الحقيقة فى صورة هزلية تهدف إلى الجد، وأخذ العبرة بترك السوء، واتباع الصالح، دفاع مهم عن «فن المسرح» يزيح عنه ما وقر فى قلب مجتمعه من ارتباط الشكل الحديث للمسرح (الحملة) بالعدو غريب الوجه واليد واللسان والعقيدة من ناحية ويزيح ما ارتبط به (فى أشكاله التراثية البسيطة) من لهو ولعب وخلاعة وانصراف عن «الطاعة» ويؤسس فى الوقت نفسه مجالاً فكرياً جديداً للوافد الآتى دون حرج دينى أو اجتماعى، إذ اقترن المسرح بالعمل، وعدم الكذب والفائدة الصالحة، وهى مقولات تعود بنا إلى إشارة رفاعة الطهطاوى سالفة الذكر.

ويخرج الطهطاوى بوصف عام للمسرح فى قوله «وبالجملة فالتياتر عندهم كالمدرسة العامة يتعلم فيها العالم والجاهل..» مع احتراز بسيط ومهم هو أنه «لو لم تشتمل التياتر فى فرنسا على كثير من النزعات الشيطانية لكانت تعد من الفضائل العظيمة الفائدة» [١٩] ومعنى ذلك أن الغاية الصالحة النافعة موجودة فى المسرح، وإذا كانت بعض النزعات الشيطانية موجودة، فيمكن أن ننزعها منه فيخلص إلى الفضيلة بدون حرج.

ويصبح السؤال الموجه لمحمد على لم لا نأخذ المسرح الحديث من فرنسا وقد خلا - ويمكن أن نتأكد من خلوه - من الرذيلة أو الشر؟! بشرط أن نعمل فى بناء مجتمعنا.

ولا ضير فى ذلك، فمحمد على مشغول بالتحديث وقد رأى بعض العروض البسيطة فى قصره من قبل كما أشرنا فى البداية، ولذلك نرى اهتمام الطهطاوى بترجمة المصطلح وتحديد مفهومه لأن تحديد المصطلح هو الخطوة الأولى للفهم، والتعامل مع الوافد الحديث وقد نص الطهطاوى على أنه لا يعرف «اسما عربيا يليق بمعنى» «السبكتاكل» أو «التياتر» غير أن لفظ سبكتاكل معناه «منظر» أو منتزه أو نحو ذلك.

ولفظ تياتر معناه الأصلى كذلك ثم سمى بها اللعب ومحله.. ولا مانع أن تترجم لفظة تياتر أو اسبكتاكل بلفظ «خيالى».. [٢٠] وقد تخلص الطهطاوى فى تحديد دلالة المصطلح من الخوف فاجتهد حين لم يعرف مماثلا له فى العربية وانتهى إلى ترجمته بخيالى ليدل على «الخلق» و«الإبداع» وليس على المكان الذى تمثل فيه المسرحية.

ونلاحظ أنه لم يذكر كلمة مسرح العربية لأنه لم يجدها مرادفة أو دالة مباشرة وإن كانت مناسبة للترجمة إذ حينما نعود إلى لسان العرب ونراجع مادة: سرح، [٢١] ورسح أو (مسرح - مرسح) وهما الكلمتان اللتان تدلان على المكان والنص والتمثيلية فى آن.

نجد جذورهما تتمحور حول دالة مشتركة وهى الخروج من الضيق إلى الرحابة والسهولة فى كل صياغاتها الصرفية حيث نجد:

م س ر ح: المرعى الذى تخرج إليه الحيوانات للرعى.

م س ر ح: المشط الذى يحول الشعر الجعد لشعر مفرود سهل.

ونجد: س ر ح: فرج

وال س ر ح: انفجار البول بعد احتباسه.

ويقال: س ر ح ت ما فى صدرى سرحاً أى أخرجته، كما يدل ال س ر ح على فناء الباب.

وهى دوال تجتمع حول دلالة واحدة مشتركة وهى الخروج من ضيق أو حبس، أو تعقيد إلى فرج وانطلاق وسهولة وهو ما يتم حين نتوجه بعد تعبنا من العمل أو مللنا من رتابة الحياة إلى مكان يخرج ما فى أنفسنا من ضيق واحتباس فنشعر بالراحة ونعود لاستئناف الحياة، وهى حركة (وفعل) تشبه حركة (التطهير الأرسطى) التى تحررنا من ضيق الخوف والشفقة إلى راحة نفسية نعود بها من المسرح وقد تخلصنا من تعبنا النفسى وأحيانا الاجتماعى حين نرى الحل وإرهاصاته ومؤشراته.

لذلك فكلمة «المسرح» العربية تقابل كلمة (Theatre تياتر) دون خوف من إطلاقها على المكان واللعبة والنص، وفعل الخروج والإطلاق يجعل المسرح قريبا من «المتنزه» الذى يتنزه فيه الإنسان ليرى مناظر تصرفه عن تعبه وضيقه، وهى دلالة تماثل «المسرح» ومن ناحية أخرى أن أداة ذلك كله أعنى الخروج إلى عالم آخر، تكمن فى «الخيال» أداة التفاعل والتجاوز وربط العلاقات بين الأشياء.

لذلك فتعريف الطهطاوى ينصرف إلى الأداة وهى اجتهاد مهمم، وترجمته بالمتنزه أو المنظر تنصرف إلى فعل الرؤية والتنفيس وهى الترجمة الحرفية، ولكننا رأينا فى لغتنا ما يعطى الدلالة العامة، قبل أن تطلق على شىء له أوصافه الخاصة الية، الأمر الذى يجعل كلمة مسرح ترجمة فنية لكلمة تياتر واسبكتاكل وهى كلمات سوف تستخدم مترادفة فيما بعد.

وقد رأى الطهطاوى فى باريس -بالطبع- كل أنواع المسرح لكنه أشار فى كتابه إلى نوعين: هما: الأوبرا، والأوبرا كوميك، ووصفهما وصفا يدل على رؤيته الدقيقة وانبهاره بهما، ولهذه الإشارة أهميتها فى تاريخ المسرح العربى الحديث حيث نجد تأثير الأوبرا والأوبرا كوميك بل والمسرح الملهاوى واضحا فى بدايات «مارون النقاش» بل قصد إليها قصداً سواء بسبب تأثير الأوبرا الإيطالية التى رآها فى رحلته إلى إيطاليا أم بسبب ما شاهده من عروض الفرق الإيطالية فى بيروت أو فى القاهرة.

ذلك لأن التكوين الشعرى والموسيقى (والغنائى) للمتلقى العربى جعله أكثر تقبلا لها من غيرها من الأنواع الدرامية، وجعل إشارة الطهطاوى نوعاً من لفت نظر المتلقى العربى إلى هذين النوعين بالذات فقد وصف الأوبرا بأن فيها «أعظم الآلاتية، وأهل الرقص، وفيها الغناء على الآلات، والرقص بإشارات كإشارات الأخرص، تدل على أمور عجيبة» وهى مفردات ليست غريبة على المتلقى العربى كذلك وصف الأوبرا كوميك بقوله «يغنى فيها الأشعار المفرحة..» [٢٢] إشارة لدور الشعر فى المسرح وسوف نرى مسرحيات حديثة فى مصر تستخدم كل هذه الأوصاف (التقنيات) داخل المسرحية الواحدة، لمراعاة ذوق المتلقى، فيقحم المؤلف «مشاهد الغناء والرقص فى أكثر الأدوار، ويأتى بالفكاهة الرخيصة، والنكتة الشعبية..» [٢٣] وذلك لارتباط المسرح بالتسلية فى ذهن المتلقى، التى تجاوبت مع الفارس ومع روح الفكاهة وسرور الطرب ونشوته.

(٣) روافد شامية مصرية

وفى الوقت الذى كان الطهطاوى يمارس تدوين هذه الرحلة، كان مارون النقاش يتلقى تعليمه ويمارس التجارة مع والده، وكانت لبنان مهبط الرهبان، والمبشرين، (لأنه بلد تجارى، يجرى تجارته -عبر المتوسط- مع دول أوروبا من سنوات طويلة)، كما كانت مستعدة لتقبل الجديد، الوافد من الحضارة الغربية أو الحضار المسيحية -إن صح التعبير- الأمر الذى عجل بدخول المخترعات الحديثة (كالمطبعة) إلى لبنان قبل مصر وقد أدى ارتباط الصحافة بالمطبعة إلى نهضة صحافية، وإلى جانبها قامت نهضة ترجمة لمعرفة اللبنانيين ببعض اللغات الأوروبية، والفرنسية بخاصة، فى نقل المسرح.

وكان اهتمام أوروبا وأمريكا كبيرا بلبنان فساعد ذلك على ربط لبنان بالمنجزات الحديثة، وشجعهم فى الوقت نفسه على الهجرة لأنهم وجدوا من يستقبلهم بحفاوة، ففروا من عسف الأتراك العثمانيين عبر رحلات التجارة لذلك «افتتحت عام ١٧٣٦ أول مدرسة تابعة لأحد الأديرة اللبنانية، وتدفق المبشرون إلى لبنان وكانوا من الجزويت والعازاريين الفرنسيين والأمريكان البروتستانت، ومع قدوم الرهبان الجزويت وبعد عودة بعثات الموارنة من أوروبا بعد أن تلقوا ثقافتهم فى روما بدأت تفتتح فى لبنان مدارس كنسية تقوم إلى جانب التبشير بتدريس اللغات الأوروبية والتاريخ والأدب بشكل جيد، ودخل المسرح منهاج التعليم وكان مدعوا لخدمة الدعوة الدينية» [٢٤] واستمر هذا الوضع حتى كتب مارون النقاش مسرحيته الأولى وعرضت على الجمهور اللبنانى الذى شجعها بشدة تتناسب مع ثقافتها الفنية التى تلقاها فى مدارس التبشير وفى أوروبا أى أنه لم يكن المسرح غريبا عليهم حين نقل بل ساعدت الظروف بشكل عام على ظهوره فى لبنان قبل أى قطر آخر فى شكله الغربى الخالص.

وحينما عاد الطهطاوى من فرنسا كما عادت البعثة المصرية من قبل وأدى التأثير الفرنسى دوره مزدوجاً فى هذه المرة بين مصر والشام، الأمر الذى جعل رحلة اللبنانيين (بالمسرح والصحافة) رحلة طبيعية من ناحية اللغة والثقافة، وطبيعية من الناحية السياسية، لأنهم يرحلون إلى بلد مستقل وقوى وتحسب له الدولة العثمانية ألف حساب، وكانت طبيعية لوجود رواد ومتلقين يتقبلون الجديد.

لذلك تميزت أربعينيات القرن التاسع عشر بحركة ثقافية وفنية قامت فيها

مصر بدور الناقل والمترجم على يد الطهطاوى وتلاميذه، فى الوقت الذى بدأت الفرق المسرحية الأوروبية بزياراتها إلى سورية، ومن بينها «الأوبرا» الإيطالية التى شيد من أجلها مخصوص، ولكن فن الأوبرا لم يلق النجاح المطلوب فتابع الإيطالبون طريقهم إلى بناء «مصر» حيث لم تعد عروض المسارح الزائرة فى ذلك الوقت مجرد مادة مستوردة، بل أصبحت كذلك جزءاً لا يتجزأ من حياة مصر الثقافة.. (٢٥) وهنا نشير إلى زيارة مارون النقاش للإسكندرية عام ١٨٤٦م وهى الزيارة التى رأى فيها الفرق المسرحية الفرنسية والإيطالية تمارس نشاطها الفنى.

ويمر بنا الوقت فنرى المسرحية الأولى لمارون النقاش ١٨٤٧م وهو التاريخ الذى أجمع الباحثون على أنه بداية ظهور النص الدرامى، المؤلف للمسرح ولجمهوره والمتوفر فيه شروط المسرح الحديث وهو تاريخ تحولت فيه بنية المجتمع فى مصر إلى نوع خاص من الملكية الفردية المطلقة بيد محمد على، الأمر الذى خلق نوعاً من البورجوازية الداعية إلى حرية الفكر، إلى جوار نوع آخر منها حمل لواء الإصلاح، وتجاورت الثقافة الوافدة مع ثقافة عربية مستقرة وأخذت تتحرر شيئا فشيئا، وحين وقع العالم العربى كله فى قبضة الاستعمار الأوروبى بعد أن ترهلت الدولة العثمانية وأوشكت على الموت تمايزت اتجاهات لتحرير الوطن العربى الأول: بالاستمداد من أوروبا لمواجهة العدو بأدواته، والثانى: بالاتجاه إلى التراث وكان كلاهما يهدف إلى التحرر الوطنى.

«وكان الشكل المسرحى بخاصة وسيلة للتعبير والحوار، اتخذته الشرائح الاجتماعية المثقفة وسيلة للتعبير عن مطامعها ويؤكد ذلك ما نصادفه عند الرواد المسرحيين من عناية بالغة بالجانب التعليمى فى المسرح -وإن لم يهملوا الجانب الترفيهى- ومن إسراف فى الحديث عن قيمته النفعية» (٢٦) كما أوضحنا من قبل.

وفى الوقت نفسه أدى الاتجاه نحو التحرر من قيود الاستعمار إلى التوجه المباشر نحو التاريخ، فى محاولة لإحياء القديم لمواجهة الغازى الحديث.. وهذا هو سر الاتجاه العام إلى التاريخ (الفرعونى، والعربى، والإسلامى) فى كتابة المسرح والرواية والشعر.

ويعنى ذلك أن الفكر العربى بتعدد روافده، قد دخل مرحلة النضال ضد الغريب، وأنه وإن وظف ما ثقفه منه، أو نقله عنه داخل بنية فكره العربى، إلا أنه عاد ليملأ هذا التوظيف وهذا العقل بتاريخه الطويل المتنوع ليحافظ على هويته.

(١) تمارا الكساندروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربى، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابى، بيروت، ط١ , ١٩٨١، ص٧٧.

(٢) على الراعى، المسرح فى الوطن العربى، سلسلة عالم المعرفة رقم ٢٥، الكويت يناير ١٩٨٠، ص٢٢، ٢٣ وانظر الحديث عن المسرح الشعرى من ص١٦١ إلى ص١٨٥.

(٣) أشار محمد يوسف نجم إلى أنها كانت حوالى ١٧٨٠م، أى بعد ملاحظة الشمشطاوى بحوالى ثمانية عشر عاما مما يؤكد استمرار هذه العروض.

(٤) تمارا الكساندروفنا، المرجع السابق ص٧٧/ ٧٨.

(٥) نفسه، ص٧٩/ ٨٠ ويلاحظ هنا أهمية «السامر» و«الحلقات الشعبية».

(٦) نفسه، ص٨٠.

(٧) نفسه.ص٨٠.

(٨) الطاهر لبيب، سوسيولوجية الثقافة، معهد البحوث والدراسات العربية - الدراسات الية (١٢) القاهرة، ١٩٧٨ ص٥٣/ ٥٤.

(٩) عبدالرحمن الجبرتى، عجائب الآثار فى المترجم والأخبار، جـ١، طبعة لجنة البيان العربى ١٩٦٨م ٢٧٢.

(١٠) نفسه ص٢٢ ويلاحظ هنا اتفاق الجبرى مع ما قاله أفلاطون وأرسطو فى الغاية من الفن.

(١١) رفاعة الطهطاوى تخليص الإبريز فى تلخيص باريز طبع على ذمة مصطفى فهمى الكتبى بجوار الأزهر ١٩٠٥ ص٤.

(١٢) نفسه ص:٤و٥ على الترتيب.

(١٣) نفسه ص٤.

(١٤) نفسه ص٢١٢.

(١٥) نفسه من ص٢٢٢، وانظر فى هذا السياق العلاقة بين الفنون الأدبية والعلوم الحقيقة ص٨٦، والطرق المسهلة لتقديم العلوم والآداب ص٨٨ من كتاب الطهطاوى الآخر: المرشد الأين للبنات والبنين مطبعة المدارس الملكية ط١، فى العشر الأواخر من

شوال سنة ١٢٨٩هـ.
(١٦) نفسه ص١٥٥.
(١٧) نفسه ص١٥٣-١٥٤.
(١٨) نفسه ص١٠٨.
(١٩) نفسه ص١١٠-١١١.
(٢٠) نفسه ص١١١.
(٢١) لسان العرب لابن منظور مادة سرح (ورسح) جـ٣، طبعة دار المعارف.
(٢٢) الطهطاوى السابق ص١١٠.
(٢٣) محمد يوسف نجم المسرحية فى الأدب العربى، دار بيروت للطباعة والنر - بيروت- ١٩٥٦، ص٧.
(٢٤) تمارا الكساندروفنا، المرجع السابق ص١٠٨.
(٢٥) السابق ص١١١.
(٢٦) سعد الدين حسن دغمان: الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب ص٦٨.

المسرح العربى الحديث روافد التأصيل

مدخـــــل

شهد النصف الثانى من القرن التاسع عشر نهضة مسرحية اتسمت بالحياة، والإلتصاق بالجمهور، والأصالة، فقد التقت -فى مصر- ثلاثة روافد درامية، نشأت الأولى فى بيروت، والثانية فى دمشق، والثالثة فى القاهرة، وسرعان ما وصل البحر المتوسط بين بيروت (النقاش) ودمشق (القبانى) والقاهرة (صنوع) فقد وجد هؤلاء جميعا تشجيعا بدأ بالإسكندرية العاصمة الثانية لمصر، ثم القاهرة العاصمة الأولى، ومركز الحركة الثقافة والفنية.

وتقبل جمهور القاهرة والإسكندرية -دون تفرقة دينية- مسرح النقاش (مسيحى) ومسرح القبانى (مسلم) ومسرح صنوع (اليهودى)، دون معوق ثقافى أو دينى، بل على العكس كان الإقبال قويا ومشجعا لفرق شامية أخرى، وفدت إلى القاهرة، ومارست نشاطها المسرحى، وساهمت فى خلق فرق مسرحية مشتركة، سرعان ما تعاونت مع فرق مصرية خاصة ورسمية، غذت مصر -والعالم العربى- بالممثلين، والنصوص المسرحية، حتى حولت النشاط المسرحى إلى نوع خاص من الاحتراف (المهنة) كما حدث مع فرقة سليم خليل النقاش (١٨٧٦ - ١٨٧٧) وفرقة يوسف خياط (١٨٧٧ -

١٨٩٥) وفرقة سليمان القـرداحى (١٨٨٢ - ١٩٠٩) وفرقة أبى خليل القبانى (١٨٨٤ -١٩٠٠) إلى جـانب فرق تمثيلية ثانوية مـثل سليمـان الحداد المسـماة بالجـوق الوطنى المصرى (١٨٨٧) وفرقة سليم وأمين عطا الله المسماة شركة التمثيل الأدبى (١٨٩٦)[١] وغيرهمـا من الفرق التى جالت أقاليم مصـر وقراها لتنشر فنها، ولتكسب رزقهـا بعيدا عن الفرق التـمثيلـة القوية التى تمركزت فى القـاهرة والإسكندرية وأصبح لهـا مكانها ومتلقوها، وكتابها.

واتسمت هذه الفترة الحاسمـة فى تاريخ المسرح العربى بتنافس هذه الفرق، فى مراعاة ذوق الجمهور، الذى ورث فنونا درامية منذ آلاف أو مئات السنين، من المسرح، والشعر والموسيـقى، والغناء،وامتـلأ بالسخرية والاسـتهزاء بمن سلبـوه حريتـه، «والحقيـقة التى يلمسـها كل مطلع على تاريخ المسـرح العربى هى أن النجاح على خـشبة المسـرح كان موزعا بين اتجاهين أحدهما الغنائى..، والثانى الفكاهى الذى لم يخل فى مراحل تطوره الأولى من أثر النزعة الغنائية. وقـد تمثل هذه الاتجاه فى محاولات «عزيزعيـد فى العقد الثانى مـن هذا القرن ثم ما حـققـه تلاميذه ومـقلدوه كمـحمد ناجى، وكـامل الخلعى، والريحانى والكسار.

أمـا المسرح الجـدى،مسـرح النقاش، القـصيـر الأجل، ووريثه مـسرح القـرداحى، ثم مسـرح جورج أبيض وعـبدالرحمن رشـدى، ويوسف وهبى وفاطمـة رشدى والفـرقة القومية، فقد ظل مـتعثرا ما يكاد ينهض إلا ليكبو وهكذا..[٢] لذلك كانت هذه الفرق، تتوارث تقنيات المنـصة، وتطورها وفق ما تلاحظه من تطور المتلقى، واختـلاف رغباته، بل كانـت تراعى تقلباته ضـد بعض المسارح أو الفـرق، وتتجنب الأخطاء التـى وقعت فيها الفرق الأخرى.

ولانريد هنا أن نؤرخ للفرق التـمثيليـة (المسرحية) فـهذا بحث يطول، وله مقـام آخر، ولكننا نريد أن نصل الحديث السابق بما بعده، بالمنهج التطورى الفنى، مركزين فى ذلك على «النص الدرامى» الذى توجـهنا إليه وأرخنا به منذ بداية البـحث بل من بداية طرح السؤال حول قضية المسرح.

ولكن تفيد هذه التواريخ والأسماء التى أوردناها فى التعرف على التواصل التاريخى والفنى الحادث بين الفـرق التمثيليـة، والذى أدى بالمسرح إلى الصورة التى نجده عـليها الآن، وفيما قبل.

وحينما نعـود للنص الدرامى، الحديث، فنحن أمام ثلاثة روافـد، تبدأ بعام (١٨٤٧م)

وهو تاريخ ظهور النص الدرامى العربى فى شكله الحديث، ونقول الحديث -مقارنا بالقديم- لنبين، أنه لم يكن ثمة قطيعة بين الأصول الدرامية العربية (والإسلامية) وبين الشكل الدرامى الحديث الذى ارتبط بتغير تقنى ألزم النص والمتلقى أن يتطورا.

وعام (١٨٤٧م) هو عام ظهور الرافد الأول (البخيل) «لمارون النقاش» وما تبعه من مسرحيات. وأهمية هذا الرافد أنه النص الأول من نوعه، الذى استفاد من الغرب (الفرنسى والإيطالى) ومن الشرق (التراث) ومزج بينهما بحيث أرضى الطرفين فى مزيج فنى لم يختلف الباحثون على «أصالته» و«تأصيله» فى تاريخ المسرح العربى الحديث، رغم ما قيل عن تأثره بموليير والأوبرا الإيطالية.

فى حين كان عام (١٨٦٥م) عام ظهور «أحمد أبوخليل القبانى»، أمام الناس فى دمشق بمسرحيته الأولى (مجنون ليلى) وغيرهما، وهى مسرحيات تعود فى مجملها إلى التراث الشعبى العربى المتمثل فى ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية، وسير الملوك والأمراء التى سادت فى هذه الفترة خاصة ألف وليلة التى كانت المصدر الرئيسى لمسرح القبانى الغنائى، إلى جانب مقتبساته عن المسرح الغربى، ولكن هذا الرافد الثانى ركز على جانب التراث الشعبى، نتيجة لتكوين صانعه (الشيخ) وللظروف السياسية والاجتماعية التى سادت بلاده فى هذه الفترة.

وأما الرافد الثالث، فهو مسرح «يعقوب صنوع» الذى تميز بمعالجته المباشرة للواقع الاجتماعى فى مصر، وشرح حال الشرائح الاجتماعية المختلفة فى مصر آنذاك، وهى محاولة لتأصيل مسرح عربى فى مصر، لذلك تميز مسرح يعقوب صنوع بأصالته ومباشرته الاجتماعية والسياسية من خلال اعتماده على الحوار والشخصيات فى المقام الأول، فى حين جعل الموسيقى والغناء هما الأداتان اللتان أولع بهما النقاش والقبانى، فى الدرجة الأخيرة، فقد هدف صنوع بمسرحه إلى كشف واقع الحياة، وليس إلى تجميلها، لتكون المتعة عند المتلقى متعة الاكتشاف والوعى، وليس متعة الغناء والطرب. ولعل ذلك الهدف الفكرى كان سبباً فيما عاناه صنوع من السلطات السياسية.

ولقد صبت هذه الروافد المتميزة فى الفترة التى أعقبت وفاة محمد على، وتولى عباس حلمى الأول، فحكم سعيد وإسماعيل وما شاب عصر هذا الأخير، من بناء نهضوى وتحديثى توازى مع زيادة النفوذ الأجنبى، والأزمة الاقتصادية التى سادت مصر فى أواخر عصره. وانتهت بمشكلة الديون وبيع نصيب مصر فى قناة السويس، الأمر الذى أرغم إسماعيل -نتيجة الضغوط الخارجية- على التنازل عن العرش لابنه

«توفيق» الذى شهد عصره الاحتلال البريطانى لمصر (١٨٨٢م) وما تلاه من حوادث. وانتهت هذه الروافد إلى مسارها حتى عام (١٩١٢م) عام نشر مسرحية صنوع «موليير مصر وما يقاسيه».

الأمر الذى يجعل الفترة التاريخية الممتدة بين (١٨٤٧ -١٩١٢) هى فترة التأصيل الفنى للمسرح العربى الحديث، ذلك أن هذه الفترة قد شهدت تطورا ملحوظا فى تاريخ المسرح العربى. خرج منه فيما بعد سنوات قليلة: مسرح توفيق الحكيم النثرى، ومسرح شوقى الشعرى، وهما الجناحان الأساسيان اللذان طار بهما المسرح العربى الحديث إلى الآفاق الحديثة.

إلا أنه شابت هذه الفترة بعض الخصائص الفنية، كخلط العامية بالفصحى، وخلط الشعرى بالنثرى، والغنائى بالأوبرالى والدرامى، وخلط الحوارية بالدرامية، وخلط الترجمة بالاقتباس، مما جعل شكل المسرحية، مزيجا من هذه الثنائيات. فكان لابد من حركة تطور هذا المسرح لتساعده على التمايز والتمييز بين أنواع المسرحية، كما هو حال المسرح الأوروبى. وقد تمت هذه الخطوة بنجاح على يد شوقى وتوفيق الحكيم ومن تبعهما فى هذا الدرب كأحمد باكثير وعزيز أباظة، وآل تيمور وغيرهم. مع ملاحظة مهمة، هى أن شوقى قد قام فى نهايات القرن الماضى بكتابة محاولته الأولى (١٨٩٣م) وهى «على بك الكبير» فى شكلها الأول الذى عدله عام (١٩٣٢م) بعد حوالى أربعين عاما من الكتابة الأولى.

مارون والمسرحية التلحينية

كان من الطبيـعي أن يتجه مارون النقاش إلى فن «الملهاة» لأن الأصـول الدرامية التي عرضنا لها، ربطت بين التقـديم التمثيلي وبين التسلية الهادفة أخـلاقيا، كما ربطت بين الشخصيـة الضاحكة المضحكة والتقديم غيـر المباشر في الدراما الشعبـية (خيال الظل)، (والقراجوز) ثم بين المسرح البسيط المرتجل وفن «الفارس». وقد ناسب هذا الاتجاه فهم العصر للفن بوجه عام (كمحاكاته) للأدب التمثيلي -فيما بعد- بوجه خاص (كتسلية ووعظ).

وكان من الطبـيعي أن يرتبط مسرح «النقـاش» في بدايته بالكوميديا «الملحنة» لـيسهل تعاطف الناس معـها، موظفا -في ذلك- إتقانه لعـدة لغات على رأسها الفرنسيـة فقدم مسرحياته، متأثرا «بموليير» رأس الكوميديا الفرنسية. حيث كتب ثلاث مسرحيات هي: البخيل، والطائش، وطرطوف لموليير، وقدمهـا تحت أسماء، البخيل، وأبوالحسن المغفل وهارون الرشيد، والحسود السليط، بعد أن بذل مجهودا ضخما في المحافظة على الخط الدرامي، والحبكة الدرامية، لـيطعمها بالفن العربي المحبب (الموسيـقى والغناء والشعر) مما ساعده، على تقديـم مسرحيته في إطار درامي، وإن كان قـد خلط الموسيقى بالغنائي بالشعري بالنثري، وهو خلط ومزج طبيعي في فترة التأصيل للمسرح العربي.

وقد أشار معظم الباحثين إلى اقتباسه، وتكيـيفه، لمسرحيات موليير السابقة الذكر [٣]، كما اتفقوا على أصالتها في آن، وتعني الأصالة هنا صياغتها على حالة فنية تجاوب معها المتلقي ذو الأصـول العربيـة، وساعـده في ذلك أن كل المـمثلين من أسرته، مما جـعلهم نموذجا يحتذى في هذا الاتجاه، كما أنه لم يهاجم التقـاليد الاجتماعية فساعد ذلك على استصدار «فرمان» رسمي بالتمثـيل وتقديم المسرحيات، وأكد ذلك أن بعض المسئولين الرسميين قـد حضروا عروضه، بل تولوا هذا المسرح في حياة النقـاش وبعد وفاته حتى أن نصر الله فرانـقوا باشا متصـرف جبل لبنان الأفخم قد شـرف ذلك المقام بتلك الليلة السعـيدة بحـضور ذاته السنيـة، فسمع مـا قد تلي من أوصـاف أخي الموما إليـه وشاهد حسن تلك الرواية وعرف فضل وبراعة مـؤلفها وكم بها من الفوائد..» [٤] وواضح من

إشارة «سليم نقاش» أن مبرر ظهور هذا المسرح هو ما اتسم به من فائدة أخلاقية، وقد أشار إلى هذا المبرر من البداية، إلى أن نقل النقاش «لما اطلع على مراسحهم المعروفة بالتياترات أعجبته هذه المراسح للغاية لما تضمنته من النصائح والإرشادات العامة» وهى إشارة تتفق مع إشارة الطهطاوى فى تخليص الإبريز والتى أشرنا إليها فى الفصل السابق.

لذلك قدم «رواية موسيقية معروفة برواية البخيل ودعى إليها كامل قناصل البلدة وأكابرها» (٥) فى حين كان يعلم معارضة الشرائح الدينية المتزمتة. وهنا لابد من الإشارة إلى الخطبة التى تلاها عند تقديمه للبخيل فى عام ١٨٤٧م (٦) إذ يشير فيها إلى المغزى بقوله: «قد عانيت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع، التى من شأنها تهذيب الحكايات التى يشيرون إليها، والروايات يتشكلون بها ويعتمدون عليها من ظاهرها مجاز ومزاح، وباطنها حقيقة وصلاح، حتى أنها تجذب بحكمتها الملوك من أعلى أسرتهم..» (٧).

وحديث مارون النقاش يشبه إلى حد كبير حديث الطهطاوى المذكور سابقا، ممايدل على أن هذه المنطقة العربية قد وقعت تحت تأثيرات سلفية، ثم تنويرية واحدة. فدفاع النقاش هو دفاع الطهطاوى، كلاهما يقدم المغزى الأخلاقى الإصلاحى من البداية. ثم إنه عند تقديم تصنيفه لفنون المسرح أشار إلى ما هو أنسب إلى التكوين العربى (كما أشار الطهطاوى من قبل) أعنى الأوبرا التى يقول عنها: «تنقسم نظير تلك إلى: عبوسة، ومحزنة، ومزهرة، وهى التى فلك الموسيقة مقمرة، فكان الأهم والألزم بالأخرى، أن أصنف وأترجم بالمرتبة الأولى لا الأخرى، لأنها أسهل وأقرب وفى البدائه أوجب، ولكن الذى الزمنى لمخالفة القياس، وممارستى هذا المراس، أولا لأن الثانية كانت لدى ألذ وأشهى وأبهج وأبهى.. فلذلك قد صوبت أخيرا قصدى، إلى تقليد المرسح الموسيقى المجدى» (٨) لأنه يتناسب -كما أشرنا- مع طبيعة الموروث، وتركيب المتلقى العربى آنذاك.

وسوف نرى فى هذا الباب أن كل المسرحيين الرواد الذين كتبوا فى هذا الفن، قد استفادوا من اللحن، فكانت مسرحياتهم تلحينية بدرجات متفاوتة، فقد توسطت عند مارون النقاش، ثم أصبحت ميزة مسرح القبانى، ثم تضاءلت فى مسرح يعقوب صنوع، على الرغم من أنه بدأ بالمسرحية الملحنة وجعل اللحن سمة لنهايات الفصول، وهذا التدرج كان طبيعيا، فدور النشأة الأول يحتاجه كثيراً، لكنه فى البداية لم يكن على وعى كامل بتصريفات الألحان، لذلك حينما جاء بعده القبانى، أعطى الأولوية

للحن والغناء، فاكتسب مكانته الكبيرة سواء فى بدايته بدمشق أو لحظة بزوغ نجمه فى الإسكندرية والقاهرة. والمهم فى هذا السياق، ملاءمة المبدع بين النص والمتلقى واحتياجاتهما.

وكان المقياس الفنى الحقيقى فى ذهن «مارون» شكل «الأوبرا» أو «الأوبريت»، لذلك يشير إلى مسرحية كالبخيل بقوله: «كلها ملحنة» ثم يشير إلى مسرحيتيه الباقيتين: هارون الرشيد،والحسود السليط بقوله: «ملحنة» فقط فالفارق بين الوصفين قرب الأول من «الأوبرا» واقتراب الاثنتين منهما. لذا نجده يضع فى نهاية كل مسرحية «فهرست ألحان» يبين فيه نوع النغمة، واسم المقام الموسيقى، ومصدرها الشعبى، المصرى أو الحجازى أو التركى، وقد يشير إلى أن النغمة مجهولة الأصل، لكنه يصفها، ونستنتج من ذلك أن تلحين الدور أو المذهب كان يتم وفق مقام شرقى أو وفق لحن أو أغنية شعبية مسموعة، وسوف نجد بعض الإشارات عند القبانى، وخاصة فى مسرحيته التى قام بتلحينها كامل الخلعى صاحب النوتة الموسيقية العربية.

وأحيانا يشير إلى أصل فرنسى للحن كما فى الفصل الأخير، حين يشير إلى أغنية «الشعب الفرنسى» وأغنية «مملوك سافر علمحرب» كما فى ص١٠٦ من أرزة لبنان.

ويرتبط الشعر -بالطبع- بالتلحينية أو الغنائية، وقد استفاد «مارون» من الشعر بكافة أنواعه: فصيحة وعامة، قصيدة وأغنية، مصرية أو لبنانية أو تركية أو عجمية، فقد كانت خليطاً من الاستفادات التى تركزت فى هذا الشكل اللحنى.

ولكننا يجب أن نشير من البداية إلى الكسور العروضية والعربية الركيكة التى أصابت هذه النصوص المبكرة.

ولم يكن تأثير موليير ببعيد عن عين النقاش، «فقد اعتمد -مثله- على فنون السيرك، وعلى الكوميديا المرتجلة الإيطالية، واستمد روح هذه الاشكال المسرحية الشعبية وأدخلها فى بعض أعماله.. «موظفاً الشكل المسرحى التقليدى. ولابد أن نشير هنا إلى أن ما فعله موليير كان تأصيلاً له. وهذا ما فعله النقاش، حين أخذ من الفنون الشائعة، والأصيلة حوله. وهى شعبية بلا شك. لذلك حين نقول كان مسرح النقاش ميلاداً مؤقتا للمسرح العربى (٩) نكون قد ظلمنا مسرح النقاش، فى مواجهة مسرح موليير. فعصور النهضة دائما تأخذ من القديم، وتأخذ مما حولها، وتأخذ من الشعبيات حتى تجد صدى، ونجاحاً تستطيع بعده أن تتطور، أو أن تطور المتلقى والنص إلى آفاق جديدة.

مسرحياته

اختار «مارون النقاش» شكل الكوميديا الملحنة لمسرحياته الثلاث، التى تأثرت كثيراً ببعض مسرحيات موليير التى أشرنا إليها فى هامش رقم (٣)، ويعالج النقاش قضايا إنسانية عامة: كالبخل، والغفلقة، والحسد وهو دائما يحاول تعرية شخصياته بإضحاك المتلقى عليها، حتى يخلع هذه الصفة، مشفقاً على نفسه منها، ومن مصيرها، كما أوضح أرسطو فى كتاب الشعر.

ولقد مزج «مارون» بين النثر والشعر وبين العامية (اللهجة) والفصحى بلا حدود، مما جعل اللغة خليطا بين هذه الحدود. وحاول أن يجعل لغة الشخصية مقاربة لدورها فى الرواية (فى الحياة) إيمانا منه بضرورة اتساق هذه اللغة مع متحدثها. وهو يجعل البخيل خمسة فصول بينما يجعل المغفل، والحسود، ثلاثة فقط، وهو داخل الفصل الواحد ينوع الأجزاء، عند تغيير الكلام من متحدث لآخر، لذلك يتوازى مصطلح (الجزء) عنده بمصطلح (المشهد). وتسير الحركة الدرامية فى مسرحه بناء على فكرة المشهد التى تضيف فكرة ثم أخرى حتى تكتمل حركة درامية تحتاج إلى تكملة فى الفصل الأول، ومثلها فى الفصل الثانى حتى يأتى الفصل الأخير وتكتمل الفكرة العامة المعالجة.

وأقول الفكرة لأن مسرح النقاش يقوم على الفكرة التى تحمل المغزى النهائى من المسرحية، لذلك تأتى النهاية باستمرار لتنفى السلبى (البخل، الغفلة، الحسد) وتثبت انتصار أضدادها، خاصة حين يأتى المغزى على لسان الجميع أو الجوقة: فمثلا فى (البخيل):

الجميع لذاتهم- فليعتبر كل بخيل.. هذا هو الختام.

ثم نرى ختام مسرحيته الثانية (أبوالحسن المغفل أو هارون الرشيد) يدل على نفى الغفلة، وعودة الوعى، وعلى لسان أبى الحسن إذ يقول مشيرا إلى عرقوب الذى ساعد على غفلته:

شـــيخ الضـــلال هـذا المقـــال	مضــــــــــمن بيــــــــــان
فالآن جاد عقـــــلى وعـــــاد	حســــــــــت فيمــــا كــــان
عــــــــرفته كشـــــــفته	يا أيهــــــــــا الخــــــوان

وتنتهى بصوت الجماعة أيضا، محيية هارون الرشيد: داعية بالحفظ والأمان [11] أما

مسرحيته الثالثة «الحسود السليط» فتنتهى بكشف النفاق، والتحليل والدعاء للسلطان، يقول جبور لسمعان:

- ترى احتيالى لايقا

الجميع - ترون ذا موافقـــا   يا أيهـــــــا الأعيان...

جبور - لا اندهى يخدعكـا   معلمــــــى ســــمعان...

الجميع - فربنا يجزى العـدا   وينصــر الســـــلطان [١٢]

(حيث يجرى الدعاء على لسان الجميع)

ونلاحظ أن هذه النهايات «العادلة» على لسان «الجميع» الذى يمثل المجتمع فى عرف كتاب المسرح الأول، كالنقاش والقبانى وصنوع، سوف تتجاوب فى الصفحات القادمة، مع الخواتيم السعيدة، التى تحتفى بالإيجابيات فى السلوك والفكر الإنسانى فى أعمال هؤلاء الرواد. كما سنجد الدعاء للسلطان ومن يوازيه أو يقاربه، عند القبانى فى كل أعماله، فى حين سنراها نادرة عند صنوع، فى معظم أعماله، باستثناء أعماله الأولى التى كان يحاول استرضاء الحاكم من ورائها.

و«الحوار» عند النقاش «دافق» و«التقطيع» فيه كثير بين الشخصيات مما أعطى الحوار أهمية كبرى فى مسرحة، خاصة فى العملين الأولين لأنه سيكثر من الحورارات الطويلة فى مسرحيته الأخيرة (الحسود) كما سيتحدث عن أعمال السابقة، وعن فن المسرح وفن الشعر، وهو عمل يقترب مما عمله صنوع فى مسرحيته الأخيرة (موليير مصر) ولكن مع فارق الجودة عن الثانى، إلا أنهما على أية حال يدلان على إحساس المبدع بالريادة فى عمله، إلى جانب إحساس بالظلم، أو الغبن من المجتمع.

أما الشخصيات فهى من بيئات متعددة، تعانى من أزمات مختلفة، فأحيانا يعرض نماذج عصرية (البخيل -الحسود) وأحيانا يعرض نماذج تراثية (أبوالحسن أو هارون الرشيد) ليجرى عليها فكرته وسوف يمتد هذا التنويع عند القبانى، فى هارون الرشيد الذى يتكرر فى مسرحيتين له، فى حين يختلف ذلك عن صنوع لأن توجيهاته السياسية ستحكم عليه بالعصرية والآنية والبعد عن النماذج التراثية.

ولقد أفاد هذا التنوع البدايات الأولى لمسرحنا العربى فى دور التأصيل، حتى أنه يمزج التراث (معطياته) بما ثقفه عن موليير داخل إطار مسرحية واحدة، فدل ذلك على قدرته الفنية العالية التى مكنته من «الأصالة دون أن يستسلم للتراث (فقد صاغ

الشخصية من جديد) ودون أن يستسلم لموليير (مصدره الأول) الذى تأثر به فى «المشهد الخامس عشر من الفصل الأول فى مسرحية أبى الحسن المغفل»، عندما يسأل أبوالحسن أخاه عن رأيه فى دعد، كما إنه من الواضح مدى مشابهته للمشهد الرابع من الفصل الأول فى مسرحية البخيل لموليير، حيث يسأل (هرباجون) ابنه (كليانت) عن رأيه فى (ماريان) -وكلاهما يود الزواج منها- فيمتدحها الفتى حتى يفاجأ آخر الأمر بأن أباه كان يريد رأيه ومشورته فقط، لأنه هو الذى سيتزوج من ماريان» (١٣).

ولكن تثبت النقاش بالتأصيل والعربية، دفعه لرسم الشخصيات بملامح إنسانية عامة، فنجى من أسر التراث والفرنسية على الرغم من الاستفادة الواضحة والمنصوص عليها فى مسرحياته كلها. لذلك فإن ما يقال عن الترجمة والاقتباس، يقلل من قدرة النقاش الواضحة على التجاوز أو حتى عدم التبعية، ويحتاج - فى نهاية الأمر- إلى مراجعة تعتمد على التحليل الكامل لبنية النص المسرحى عند النقاش مقارنا بمسرح موليير بخاصة.

ونحن -فى النهاية- أمام الرائد الأول لتأصيل المسرحية فى أدبنا العربى الحديث، والذى نرى امتداد تأصيله فى أعمال الرائدين الكبيرين التاليين له: القبانى، وصنوع.

الهوامش:

(١) راجع فى هذا:

محمـود أحمد حنفى، الشيخ سـلامة حجازى رائد المسرح العـربى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٨. من ص ٦٢ رلى ص ٦٨ حيث اعـتمد الباحث على سجلات دار الأوبرا، والدوريات السيارة فى تلك الفترة، لتحديد التواريخ.

(٢) محـمد يوسف نجم، الشيخ أبوخليل القـبانى، دار الثقافـة، بيروت، لبنان، ١٩٦٣، ص (و).

(٣) انظر فى هذا:

- يوسف أسعـد داغر، معجم المسـرحيات العـربية والمعربة، صفـحات: ١٣٥، ١٩٢، ٢٥٦، بغداد ١٩٧٨. فقد أشـار داغر إلى أن البخيل LAVRE مضحكة، ملحنة ذات خمـسة فـصول، اقـتبسهـا مارون النقـاش من موليـر... «ص١٩٢، كمـا أشار إلى أن الحسود السليط LE MISANRHROPE تأليف مـوليير اقـتبسـها وعربهـا المرحوم مارون النقاش.. «ص ٢٥٦ فى حـين اكتفى بالإشارة إلى أن أبوالحسن المغفل وهارون الرشيـد هزلية مضحكة مـلحنة فى ثلاثة فصول وضعـها منشىء المسرح العـربى مارون النقاش، ١٨٥٣م،.. ص١٣٥، وكان وراء عدم وصفها بالاقـتباس شخصية أبى الحسن المغفل وهارون الرشيد التى نقلت عن ألف وليلة، بينما أشار:

- يعقوب لنداو (دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ترجمة أحمد المغازى، الهيئة المصرية الـعامة للكتـاب ١٩٧٢)، ص١١٩. إلى أن «المسرحـية الثـالثة والأخـيرة، التى كتـبهـا النقاش، عبـارة عن مكايفة جـديدة لمسرحـية طرطوف TARTUFFE لموليير أيضا، قدمها تحت اسم «الحسود» وكانت هذه المسرحية فى ترجمتها إلى العربية تختلف أحيانا، وبدرجة مثيرة، عن رائعة موليير MASRERPIECS طرطوف.

- وانظر تحليل: محـمد يوسف نجم، المسرحـية فى الأدب العربى الحـديث، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٦.

(٤) نقولا للنقاش، أرزة لبنان، المطبعة العمومية - بيروت ١٩٦٨م ، ص٣.

(٥) نفسه، ص١٠

(٦) أشار مـارون النقـاش على لسان سـمعـان فى روايته الحـسود السليط أنهـا كتـبت

(١٨٤٧) يقول «رواية البخيل التى قدمها فى بيته خصوصية من أربع سنين، أعنى سنة ألف وثمانية وسبع وأربعين، قبل إنشائه لتلاميذه المرسح الجديد». أرزة لبنان ص٣٨٨.
أما ما جاء فى مقدمة نقولا نقاش عن أنها كانت ١٨٤٨ فقد اعتذر عنه فى هامش ص٣٨٩ بقوله «أما قوله عن رواية البخيل تقدمت سنة ١٨٤٧م، وقولى أنا بسيرة حياته فى سنة ١٨٤٨ فالغلط منى».

(٧) السابق ص١٦

(٨) نفسه.

(٩) على الراعى، المسرح فى الوطن العرب ى، ص٥٣

(١٠) البخيل، أرزه لبنان، ص٩٠.

(١١) أبوالحسن المغفل، أرزة لبنان ص ٢٦٠/ ٢٦١.

(١٢) الحسود السليط، أرزة لبنان، ص١٤٥/ ٤١٦.

(١٣) محمد يوسف نجم، مارون النقاش، دار الثقافة بيروت .١٩٦١، ص٢٦.
وانظر الحوار فى نص المسرحية، بأوزة لبنان، ص١٣٣ حتى ص١٣٨.

الرافد الثانى

غنائيات القبانى وتأصيل مسرح عربى غنائى (١٨١٤-١٩٠٢)

أبو خليل

أحمد «أبوخليل القبانى» هو الرافد الثانى من روافد التأصيل الدرامى فى تاريخ مسرحنا العربى الحديث. وهو رائد الاتجاه نحو المسرحية الغنائية، الملحنة. ولذلك كان «القبانى» أقرب الأذواق، وأدق الروافد الثلاثة، قربا من «الروح العربية» ومن ذوق المتلقى العربى، وتكوينه التراثى، فى مرحلة اجتماعية وسياسية اتجه فيها السواد الأعظم من العرب نحو التراث لأسباب سياسية ودينية، نشأ عنها مناخ فكرى تقليدى خدم الساسة «الحكام». وكان (الشام) مهيئا لذلك بفعل السياسة العثمانية، وما دفعت به إلى العقل العربى من خرافات، وغيبيات، جعلت الذهنية العربية قابلة لاستقبال «النوع الأدبى الشعبى» الذى يغنى أحلامها، ويرسم صورة لمخلصها، ويرتب لهم، القيم والأخلاق.

أدرك القبانى ذلك، وساعدته ثقافته الدينية والشعبية، على التجاوب مع هذا التكوين الذهنى، ومع ذوق المتلقى العربى الذى أدرك -مبكراً- الفائدة العالية من انفصاله عن السياسة الرسمية التى اتسمت بروح «الفرد الفارس» والأمة المساعدة له فى تحقيق أحلامها وأحلامه إذا اتفقا.

وتعلم القبانى أصول ا لموسيقى العربية، والغناء العربى، وعرف أصول -التخت- وأسعفته قريحته الشعرية التقليدية على قول الشعر، وتذوق الشعر العربى، واختيار النماذج الجيدة، بل اختيار ما يناسب منها، لمسرحياته الغنائية.

ونظر القبانى إلى التجربة السابقة له -النقاش- وعرف سر نجاحها فى لبنان، وأحس من اللحظة الأولى أن الظروف فى سوريا مختلفة، فاتجه إلى ما يشد انتباه المتلقى ويحتفظ له بالاحترام بين الناس، فى فترة وازت بين الفن -بشكل عام- وبين الخلاعة والتهتك بل «الحرمانية» لكونه لهواً يصرف عن الذكر، كما أشرنا من قبل.

ووجد القبانى، انتشار «ألف ليلة وليلة» انتشاراً واسعاً بين الناس جميعا كأدب يتفق مع الموروث القصصى، ومع الحس الوعظى و«التسلوى» فكانت نبعا ثريا له، ربط بينه وبين المتلقى حيث تجاوبت مع موروث المتلقى، وكانت «دالة » متفقاً عليها بين

«المرسل» و«المستقبل» وسهل ذلك استدراج الجمهور إلى مسرحه -إلى حد كبير- وتفهم المتلقى للقصة المعروفة سلفا، فكان أن اتجه المتلقى إلى القبانى الخاص ليرى كفية تحقق ألف ليلة وليلة بشكل فنى جديد وحديث.

وكانت ألف ليلة وليلة حلا لتجنب النقل عن أدب أمة غربية، خاصة وثقافة القبانى العربية كانت غالبة عليه، الأمر الذى قلص اقتباسه من أدب الغرب بالقياس إلى مارون نقاش، أو يعقوب صنوع . وبذلك استبدل القبانى بالفرنسية عند النقاش أو الإيطالية عند صنوع «العربية». ولذا كان إقبال الجمهور عليه شديداً مكنه من التنقل بمسرحياته عبر دمشق والقاهرة، والإسكندرية، والفيوم، والمنيا، وبنى سويف، تنقلا جعل مسرحه «نواة» للمسرح الغنائى العربى، أو لفن «الأوبريت».

وإلى جانب ألف ليلة وليلة، استفاد القبانى من السير الشعبية، خاصة «سيرة عنترة ابن شداد» وألف مسرحيته «كعنترة» واتجه القبانى بلا خوف بعد أن ثبت وضعه، إلى «الاقتباس» فى مسرحية مثل «ناكر الجميل»« و«الملك متردیت» و«لوسيا» و«عفيفة»، إلى جانب ما استمده من حكايات ألف ليلة، أعنى مسرحياته «هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب» و«هارون الرشيد مع أنس الجليس» و«الأمير محمود نجل شاه العجم» وغيرها.

ونجح «القبانى» فى تدعيم فرقته، حتى صارت رائدة فى اتجاه المسرحية الغنائية «وبذا يكون رائد تلك المدرسة الفنية الكبيرة التى ما نزال نحس بأثرها حتى اليوم وهى مدرسة المسرح الغنائى، التى انتظمت فيما انتظم الشيخ سلامة حجازى ومنيرة المهدية وملك والشعبة الغنائية من الفرقة القومية» وهى مدرسة ارتبطت بشكل ملحوظ بالمسرح الشعرى، حيث كان «المخرج» يختار نصاً وأكثر لتلحينه كما كان «المؤلف» يزج بمشاهد الاحتفال، والاستقبال، والسهر فى المسرحيات التاريخية، ليعطى فرصة للغناء والموسيقى، كما كانت المسارح التى تقدم المسرحية الغنائية تعتمد على مطرب أو مطربة للأداء الغنائى فى المسرحية، حتى إن الفرق التى كانت تقدم مسرحاً غير غنائى، كانت تعتمد على أحد المغنين، ليغنى للجمهور فى فترات التغيير بين الفصول، أو بعد ختام المسرحية، وكانوا يرون فى ذلك تشجيعا للجمهور، حتى لايتسرب إلى المسرح الغنائى صاحب أكبر جمهور، وهنا يتضح لنا كم المغنون الذين يشكلون فرقا خاصة بهم، أو باسمهم.

ونسمح هنا مع زكى طليمات أن «دعامة هذه المسرحيات لم تكن مقصورة على

مقومات فن التمثيل فحسب، بل تجاوزها إلى صميم الموسيقى والرقص فقد استقام خلط الكلام بالغناء، على حال أتم وأبرز مما ورد فى المسرحية الأولى، كما أنه أفسح مجالا لنوع من الرقص العربى الجماعى القائم على «السماع» ورقص آخر على طريقة «البانتوميم» إلى جانب الرقص الشرقى الشعبى.

وكان لابد أن ترتبط مسرحية القبانى الغنائية، بموضوع عاطفى، يشد المتلقى، ويشحذه عاطفياً، ويبرر كثرة التلحين والغناء، فاستخدم قصص الحب، وعالج من خلالها قيما أخلاقية، كالوفاء والعفاف والحرمان، والحب الشريف، وهذا ما نجده -باستمرار- فى مسرحياته المتعددة. هنا نستطيع أن نفسر افتتاح مسرح القبانى فى مصر، فى يوم الخميس الثانى عشر من نوفمبر ١٨٨٤م بمسرحيته «مجنون ليلى»، مع ملاحظة أن قدوم القبانى إلى مصر جاء بعد احتلالها بعامين، وبعد انكسار ثورة عرابى وما أورثته من احتلال وحزن ويأس فى قلوب المصريين.

إنتاجه

أنتج أبوخليل القبانى عشرات المسرحيات، مؤلفة، ومترجمة، ولم يقتصر على ما ألفه هو، بل اعتمد على مولفين، ومترجمين حتى يسد احتياج مسرحه، وحتى ينوع فيما يقدم.

وتذكر قوائم إنتاجه التى اعتمدنا عليها، ما اتفق عليها، وما اختلف حوله من إنتاجه المسرحى الكثير والمتنوع وقد رجعنا إلى معجم يعقوب لنداو، ومعجم يوسف أسعد داغر، والقائمة البليوجرافية التى أوردها محمد يوسف نجم فى كتابيه: المسرحية فى الأدب العربى الحديث، والشيخ أحمد أبوخليل القبانى، وحددنا أنفسنا بهذه المصادر البيليوجرافية مقارنين فيما بينها، واعين بالاختلافات الواقعة حول الأسماء والتواريخ.

وحينما نرتب هذه البيليوجرافيات نجد بيليوجرافيا، نجم، تليها لانداو، تليها داغر، وبالمقارنة أدركنا أن أكملها قائمة يوسف أسعد داغر، فجعلناها الأساس، واعتمدنا على الباقيتين حين يقع الخلاف.

ونذكر هنا قائمة مسرحيات القبانى التى ألفها ومثلها كما وردت عند «داغر» مرتبة وفق الأحرف الأبجدية، مزودة برقم المسرحية داخل قائمته لمن يريد الرجوع إليها:

وهى كالآتى مرقمة:

١- (٨٦) أبوجعفر المنصور

٢- (٢٣٧) أسد الشرى.
٣- (٢٣٨) أسد الصحراء.
٤- (٣٩٢) الأمير على.
٥- (٣٩٧) الأمير محمود نجل شاه العجم.
٦- (٣٩٨) الأمير محمود وزهر الرياض.
٧- (٤٠٠) الأمير يحيى.
٨- (٤٢١) الانتقام.
٩- (٤٣٤) أنس الجليس.
١٠- (٨٩٠) جميل وجميلة.
١١- (١٠٩٥) حمزة المحتال.
١٢- (١١٢٥) حيل النساء (الشهيرة بلوسيا) (٢٧٦٧ لوسيا/ داغر).
١٣- (١٥٨٦) السلطان حسن.
١٤- (١٦٧٧) الشاعر عبدالسلام بن رغيان (عبدالسلام الحمصى / لندوا ص ٣٤٠) (ديك الجن- ديك الجن الحمصى / نجم/ القبانى ص ٤٠٢) (وقد وردت عند/ داغر/ بعنوان: عبدالسلام المعروف بديك الجن مع زوجته ورد برقم ٢٠٤٦).
١٥- (١٧٩٣) الشيخ دحداح.
١٦- (١٨٠١) الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح.
١٦- (١٨٩٠) الصيدلية (فصل مضحك يؤدى بعد المسرحية)
١٨- (١٩٩٢) عائدة (ترجمها القبانى عن غلسنزونى وهى مأخوذة عن قصة فرعونية).
١٩- (٢٠١٧) عاقبة الضيافة وغائلة الخيانة.
٢٠- (٢١٦١) عفيفة أو الأمير على.
٢١- (٢٢٢٢) عنترة بن شداد.
٢٢- (٢٦٩١) الكوكايين.
٢٣- (٢٨٩٦) مجنون ليلى.
٢٤- (٣٢٧٤) ميروبا أو على الباغى تدور الدوائر

٢٥- (٣٣١٤) ناكر الجميل.

٢٦- (٣٣٦٩) نفح الربا.

٢٧- (٣٤٠٤) هارون الرشيد مع أنس الجليس.

٢٨- (٣٤٠٥) هارون الرشيد مع الأمير غانم وقوت القلوب، أو الصدق بالنجاة.

٢٩- (٢٤٩٥) وضاح.

٣٠- (٣٥٢٤) ولادة أو عفة المحبين.

ومعجم يوسف داغر، لايكتب كل التواريخ ولا كل التصنيفات فأحيانا يكتب تاريخ العرض، وأحيانا تاريخ التأليف، وأحيانا يذكر نوع المسرحية وأحيانا لايذكر. والمهم - لنا- إحصاء هذه المسرحيات الثلاثين التى ملأت حياة القبانى، تأليفاً، وترجمة، وتمثيلاً وإخراجا.

ولم يكتف القبانى بما ألف هو، بل عرض فى مسرحه ما هو تأليف غيره أو ترجمته فقد مثل لآل النقاش كثيراً، وأخذ عنهم عدة مسرحيات أخذ عن مارون النقاش مسرحيته «أبوالحسن المغفل هارون الرشيد» ويبدو أن الجمهور كان مقبلاً عليها. أو كانت وفاة لرائد قبله، أوإرضاء لآل النقاش الذين عملوا معه فى مصر، فقد ترجم له «سليم النقاش» مسرحيتين، الأولى: (عائدة) عن كاميل دولوكل، والثانية (هوراس) التى أسماها (مى) عن المسرحى الفرنسى «كورنى». كما ألف له (حنا نقاش) الفيلسوف الغيور، وهى مسرحية من فصل واحد (هزلية).

كما عرض مسرحية (هرنانى) للمسرحى الفرنسى فيكتور هيجو وأسماها (حمدان). فقد ترجمها له (نجيب حداد) الذى ترجم له مسرحية ثانية للمسرحى الفرنسى (كورنى) وهى (السيد) وأسماها (غرام وانتقام) كما ألف له نجيب حداد مسرحية «صلاح الدين».

وعرض القبانى عدة مسرحيات أخرى مترجمة، وهى «الأفريقية» لـ «سكريب» ترجمها «داوود بركات» و«يوسف حبيش»، و«جنفياف» التى ترجمها له «رحمين بيبس» كما ترجم له «محمد المغربى» عن دوماس الأب، (لورانزينو) بعنوان (الخل الوفى والغدر الخفى) وعن المؤلف نفسه ترجم له «توفيق كعنان» (كاترين هوار) بعنوان «مطامع النساء».

وقدم له محمد العبادى مسرحية مؤلفة عن عرابى والثورة العرابية بعنوان «عرابى

باشا» وقد ذكر «نجم » أنها مثلت على المسرح الجديد بالقاهرة فى أبريل سنة ١٩٠٠م، وذكر أنها أحدثت خلافا مع الجمهور، وحدثت معركة، ويبدو أن المعركة حدثت بين أنصار عرابى وخصومه، فقد كان عرابى وزملاؤه بالمنفى وقت هذا العرض، وكانت مصر تحكم بسلطة توفيق أشد خصوم عرابى.

أما القبانى نفسه فقد ترجم (متريدات) بعنوان (لباب الغرام) عن المسرحى الفرنسى (راسين). ومن هنا نجد أن الترجمات الفرنسية (عن كورنى، وراسين،وهيجو، وغيرهم) كانت عن طريق المهاجرين الشوام أمثال آل نقاش، حداد، وهو استكمال لما بدأه مارون النقاش من قبل، لذلك استمر التأثير الفرنسى بخاصة متتابعا.

وسوف يزداد فى مرحلة ما بعد القبانى على يد أحمد شوقى، وتوفيق الحكيم، وآل تيمور وغيرهم وهم رواد المسرح فى المرحلة التالية للقبانى مما يدل على سبق وامتداد التيار الفرنسى فى مسرحنا العربى إلى جانب التأثير الإنجليزى والإيطالى الذى يأتى فى الدرجة الثانية، فى هذه الفترة المبكرة.

الأمر الذى يعطى أهمية عظمى لتأصيل القبانى مسرحه بحكايات ألف ليلة والسير الشعبية والتاريخ العربى. فقد أعطى هذا الاتجاه أصالة مبكرة للمسرح العربى الحديث، وخلق توازنا مع الاتجاه الغربى (والفرنسى بخاصة). وهنا لابد أن نعطى أهمية لما بذله «القبانى» فى التعريب والترجمة، سواء بترجمته عن الفرنسية بنفسه، أو بوضع عناوين عربية لأسماء الشخصيات الغربية كما فعل فى «هرنانى / حمدان» وأيضا فى (هوراس/ مى) بالإضافة إلى العناوين العربية التى توافق هوى الجمهور مثل (حيل النساء/ غائلة الخيانة/ عفيفة/ مطامع النساء/ لباب الغرام/ غرام وانتقام)، وغيرها، وهى عناوين دالة على ذوق الجمهور.

وتسكت قائمة «نجم» عند ١٩٠٠م، فى حين يواصل معجم يوسف داغر حتى عام (١٩٠٥) بعرض مسرحية عنترة، وعام (١٩٠٧) عام عرض «الأمير على» التى اشترك كامل الخلعى فى تلحينها، وليدل ذلك على استمرار مسرح القبانى حتى وقت متأخر من عمره، فقد بدأ بسوريا (١٨٦٥) وبدأ فى مصر (١٨٨٤) واستمر حتى (١٩٠٧).

ولقد وجد مسرح القبانى بين (١٨٨٤ -١٩٠٧) نجاحه بفعل عدة عوامل شرحنا معظمها فيما سبق، ولكن هناك عامل آخر لابد أن يضاف هنا، وهو خروج «يعقوب صنوع» من مصر فى نهاية عصر إسماعيل مطروداً، حيث خلا المكان للقبانى وللمسرح الغنائى فى آن.

وقد كانت فترة نشاط مسرح القبانى فى مصر فى سنوات محددة خلال هذه الفترة الطويلة (٢٣ سنة) حيث نشط فى سنوات (١٨٨٤) و(١٨٨٥) ، (١٨٨٦)، ثم توقف نشاطه فى مصر حتى عاد عام (١٨٨٩) و(١٨٩٠) ثم توقف حتى عام (١٨٩٥) التى قدم فيها عروضا قليلة جدا، ثم زاد نشاطه فى الأعوام (١٨٩٦)، (١٨٩٧) ثم (١٩٠٠) ثم (١٩٠٥) وكان خلال فترات التوقف يرحل إلى بلاده (سوريا) أو يظل فى مصر حتى تتحسن الأوضاع العامة فى البلاد.

مسرحه الغنائى

والمسرحية الغنائية كما نفهمها من النصوص التى تركها القبانى، هى المسرحية التلحينية التى يقوم الشعر فيها بدور أساسى إلى جانب النشر، إذ يدخل فى تركيب الحوار، ويأتى للاستشهاد على موقف أو فكرة، أو شعور من المشاعر التى يحسها المتحاور، وعادة ما يكون هذا الشعر من المحفوظ والمتداول لدى المتلقى ليصنع جسر اتصال بين الصالة والمنصة. وهنا قد تبدأ الشخصية حوارها بالشعر، وقد تختم به حديثها، لذلك لايراعى وزن محدد فى الحوار أو الرد، فالمطلوب هو المعنى والمغزى، الكامن وراء الكلام أو الشعر، ولافرق فى هذا المقام أن يكون الشعر من التراث الشعبى أو الرسمى، أو من صنع القبانى أو مؤلف أو مترجم آخر.

ولكن لابد أن نفرق بين الشعر الوارد للاستشهاد والشعر الوارد للغناء، حيث يفترض فى الثانى سهولة موسيقاه وتنغيمه وفق ما اعتادت عليه أذن المتلقى سواء بالمقامات الشرقية (التركية) أو الشعبية المتوارثة وفى حين قد نرى صعوبة المعجم فى الشعر ا لمتحاور به.

لذلك ينص القبانى على (اللحن)، أمام حوار المتحدث، وقد ينص على كيفية اللحن، فعلى سبيل المثال ينص (٤) القبانى قبل اللحن بقوله: «لحن على وزن ثمرة تمر تبنى» وهو لحن شعبى معروف فى تلك الفترة وإيقاعه محبب للمتلقى، وفى هذا السياق، قد يكون اللحن «مونولوج» أو «صولو» «فردى» وقد يكون «ديالوج»، أو «حوارى» جماعى كما فى الإشارة السابقة حيث يبدأ اللحن بصوت «غانم» ثم يدخل فى صوت «قوت» ثم ينقلب الحوار مباشرة إلى نثرى، وكان ذلك دأب البدايات المسرحية فى القرن التاسع عشر، حيث تختلط التقنيات كما أشرنا، لإرضاء كافة الأذواق المتلقية كافة.

ويأخذ الشعر أشكالا مختلفة، فأحيانا يأتى على الشكل القصيدى التقليدى (متحد

الوزن والقافية) كما فى الإشارة السابقة ونورد هنا مقطعا، للتدليل، يقول فيه:

(لحن على وزن ياتمرة تمرتينى)

غـــانم- بديعـة المحيا	صـــلى المحب ليالى
قوت -صه لاتكن بغيا	فان وصـلى غـــالى

وقد يأتى الشـعر على شكل «الموشح الأقـرع» وهو الذى لايبدأ بالبـيت المتكرر، وفى هذا السياق يلقى الموشح إلـقاء جماعيا ترد فـيه الأصوات بعضهـا على البعض الآخر، كما فى مشهد الغلمان التالى للحوار السابق.

غانم: اجلسوا واسمعونا من الألحان

نديم أول: سمعاً لك يا رفيع الشأن.

الجميع:

بدرى أدر لى كأس الطـلى	بالليـــل ياعـــين
فالراح لى مضـــنى حـــلا	آه ياليـــــــــلى
شـــمس تجلت وانجلـــت	آه يا عيـــــــــن
عنـــا العنا فاســـمح	ولا...
يا فاتنى يكفى صدود ياللى	آه ياعيـــــــــن

يكفى صدود مضناك قد ذاق المنون ياعين

ص١٨ (وانظر أيضا ص٢٣)

ولاتخـفى الإشارة إلى أهـمية التنويع فى الشكل الشـعرى، لإيجاد فـرصة للتنويع النغمى، وفى هذا السيـاق يشير إلى (الكورس ، والممثلين) بكلمة الجـميع، ويذكر نوع اللحن كما أشرنا، أو يكتب كلمة- (دور) وهى الأغنية. أو مجموعة المقاطع التى يختم بها المسرحية. وختام النص بهذا النغم المكثف يعطى الجرعة العاطفية التى تجلب السرور للمـتلقى، والتى تطورت فـيمـا بعـد -عنده وعند غيـره- إلى المطرب الذى يغنى بعـد المسرحية أو بين الفصول.

وقد يستخدم هذا الختام اللحنى، الغنائى (الجماعى) فى الدعاء للحاكم، كما فى ختام الفصل الخامس من مسرحيـة «هارون الرشيد مع أنس الجليس» إذ يقول الجميع فى لحن الختام:

- أنت مولانا الكـــــريم | ســـــــدت الملك العظيم
بك الجـــــــود تحـــلى | الســـعد حقا تجلى.. الخ

ص٨٣.

ونلاحظ على هذه المسرحيـة بالذات تخصيصهـا بسلام خديوى بل بسلامين متتالين للخديوى عباس، إذ يقول على لسان الجميع:

سلام خديوى

يؤيـــــد الله لنـــــا | خديوينا الباهى الـــسنا
نصر عزيز جـــــاءنا | بعـــدله وفضـــله.../
عبـــاس العـــــدل | سليـــــــل الفضـــل
حميـــــــد الفعـــل | لـــــك المجـــــــد

وكذلك نسمع الدعـاء للسلطان العثمانى عبـدالحميد قبل الدعاء للخـديوى فى ختام مسرحيته «عنتر» إذ بعد دعاء عنترة للملك النعمان الذى وهبه مهر عبلة، يأتى (دورّ فى ختام المسرحية يقول:

(دور)

احفظ وايد يا مجيـــــد | ســلطاننا عبدالحميـــــد
كذا خديوينا الفـــــريد | بدءا وحســــــنا وختـــام

(ص ٢٢٩)

(تمت الرواية)

وتدل هذه الختـامات على الدور السيـاسى الذى كان يقوم به المسـرح آنذاك، بإرضاء الوزراء، وولى العهـد، والخديوى، والسلطان العثـمانى وذلك حتى يسـمح له بالعرض ويصونه من المصادرة والغلق كما كان يحدث لمسرح يعقوب صنوع.

ونلاحظ أنه فى مسـرحيته (عـفيفـة) التى نقحها ووضع ألحـانها فيـما بعد الموسيـقار «كامل الخلعى» زيادة فى تحديد اللحن والمقـام، وهذا التحديد يفيد الفرقة القـبانية بوجه عام إذا يثبت اللحن، والمقام، فيسهل العـزف على العازفين وقد ساهم هذا التحديد فى استـمرار النص واللحن وقلل فـرص الاضطراب الموسيقى بعـيداً عن «النوتة» كـما فى إشارات الملحن كـامل الخلعى (مقام حـجاز دوكاه -أصـول نوخت ط من ٤)، أو قوله (شاهناز الحجاز -أصول مدور) ص١٣٣ ، ص ١٣٧.

ولاشك فى أن اللحن قد سهل على المتلقى حفظ الأدوار وترديدها -وفى ذلك إعلان عن المسرحية لمن لم يرها.

وبذلك يخرج الشعر باللحن، فى أشكال متنوعة، تزيد من متعة المتابعة كما تساعد تقنيات الحوار والحديث، والحركة على الاستئناف المستمر، وبذلك يتوازى مفهوم المسرح الغنائى عند القبانى باستخدام الشعر والموسيقى وهما جوهر الغناء، وهذا المزج ليس بعيدا عن المزج الذى كان يتم لدى راوى السيرة الشعبية، وتنويعه لدرجات الصوت، ولمقامات الأداء ليس ببعيدة عن مزج الشعر بالنثر لدى الشخصية أيضا فى سياقات الحوار داخل النص السيرى.[٥].

وتتكرر الكيفيات السابقة الذكر بدرجات متفاوتة بين الطول والقصر داخل مسرحيات القبانى، فهى خصيصته الرئيسة التى ميزت المسرحية الغنائية «الاوبريت» عن غيرها من الانواع المسرحية.

ويجب أن نشير هنا الى استفادة القبانى من «التقطيع التفعيلى» فى إجراء حوار شعرى، نستطيع ربطه بسهولة مع ما تم من الاستفادة الحوارية من تقطيع البيت الشعرى بين عدة متحاورين، كما فعل احمد شوقى، فى «على بك الكبير» سنة ١٨٩٣م، وتتضح استفادة القبانى من هذا التقطيع فى مسرحيته «عنترة» حيث يجرى حوارا شعريا مرسلا بين: عربى، وعمارة فى مشهد «التكتيف بالحبل» وينص بجوار اسم المتحدث بقوله «شعر» بين القوسين، ونعرض هذا المشهد لمن يريد المقارنة بين هذه النواة المرسلة وبين محاولة باكثير التى سنشير لها فى الجزء الثانى من الكتاب، بقول:

يدخل العربى الاول ومعه حبل يكتف عمارة

عربى ـــ «شعر»

هذى ثيابك ياحقير

عمارة ـــ ما هذا إنى استجير

عربى ـــ لا تخشى هذا العبا

عمارة ـــ كن راحمى

عربى ـــ يامرحبا، مثلى فلا تلقى رحيم، أمد الملايا ابن اللئيم «يكتفه» كيف رأيت نقمتى.

عمارة ـــ اصبر اتتنى همتى، حتى أقوم لقتلك

عربى ـ مت عاريا فى حسرتك .و«يذهب»

والمشهد يجرى على بحر «الكامل» فى مجمله، ويدخله بعض التغيرات بالحذف والزيادة، ولكن المهم أن المشهد يقوم على التفعيلة والسطر الشعرى، ولا يقوم على البيت، كما انه يتحرر من القافية، وبذلك يعتمد على الشعر المرسل قبل أن يظهر بعشرات السنين، وقد جاء المشهد عفويا مع القبانى كما سياتى أيضاً عفوياً مع «على أحمد باكثير» فى ترجمته لمشهد من روميو وجولييت، لشكسبير «ثم نفذه، عامداً فى مسرحيته «إخناتون ونفرتيتى» التى كتبها سنة ١٩٣٨م».

وقد ساعد هذه التلقائية اعتمادها على بحر ذى تفعيلة واحدة متكررة، فلما كسر القافية، وكسر الشطرتين «البيت» أرسل الشعر فكان إرهاصا لم يلتفت اليه احد من المسرحيين، وإلا لأصبح أداة تشكيل جوهرية تحرر النص من القيود. لذلك كانت اشارة القبانى ذكية حين كتب بين قوسين «شعر» لان المتلقى لم يتعود هذا الارسال، وكان يمكن أن يصفوه بالخروج على عمود الشعر.

ولاشك فى ان استخدام هذا الشكل الحر فى الحوار بين الشخصيات لم ينفصل عن «لغة مسرحه» الذى مزج بين النثر والشعر، والنثر هنا بمعناه الغنى، الحريص على «الموسيقى» بالسجع والجناس، وحسن التقسيم، وتقارب الاصوات فها هو على سبيل المثال على لسان «قوت» فى مسرحيته «هارون الرشيد مع الامير غانم بن ايوب» يقول:

قوت ـ «الا يانسيم مافيك من رى للظمآن، وورد للعطشان، جميلة، جليلة، شجرة الدر، يابنات. ويلى ما هذا الامر المقدور، ومن أتى بى من بين الستور، ووضعنى فى القبور، فعدمت السرور .. الخ «ص٦»

وهى عبارات تقوم على التناغم الصوتى وهو أثر من أثار «تقاليد السمع» وتنميق الاسلوب الذى طغى على الشعر والنثر العربى خلال عصرى المماليك والعثمانيين بخاصة.

ولكن يجب الا ننسى ما تمتلئ به الوثائق الشعبية من أخطاء فى النحو والصرف والتركيب اللغوى، وهى أخطاء نجد صداها فى مسرح القبانى، ونجدها فى السرد بخاصة، الذى هو لغة الكاتب، لكن مع ملاحظة أنه يستخدم الاستعمال العامى الذى يقول مثلا «بعد قليل يأتوا اليه ويخرجوه» ص٥. أو حين يقول فى جملة سردية «يدخل جملة من العبيد حاملون صندوق وبه قوت القلوب» ص٤ أو قوله «تذهب ويدخلوا

الجوارى» ص٩.. الخ وهى استخدمات خاطئة على مستوى النحو والتركيب وهى ــ بالطبع ــ من تأثير العامية على الفصيح، وهى ملاحظة تتكرر فى الادب الشعبى.

والأمثلة كثيرة جداً خلال مسرحياته كلها، وقد تركها محمد يوسف نجم احتراماً لوثائقيتها. ونرى أنها ترتبط بالوضع اللغوى العام للعصر وبالتالى للاديب ولمسرحه. ذلك أن الوضع اللغوى العام لمسرح «القبانى» اتجه نحو امتاع السمع، واستعراض اللغة الجميلة، التى ناسبت التلحينية، والايقاعية المسيطرتين على لغة مسرحه.. كما أنه حين قادته قريحته الى ذلك، كان مستندا إلى التراث العربى، فى شعره ونثره، فصيحة وشعبية، ذلك أن لغة النثر الفنى التى ارتفعت لدى العرب فى العصر العباسى، زاد من حسها الموسيقى ما اضافه العصر المملوكى من اهتمام «بالتناسب والتماثل» وهما من أدوات الفن التشكيلى والمعمارى فى هذا العصر وما تلاه، فإن الوحدة المتكررة فى «الأرابيسك العربى» فى زخارف المساجد، وتناسب القباب والمآذن والصحن مع بنية المسجد أو الدار، هو نفس التناسب القائم فى تكرار وحدة «شكلية» كالسمكة مثلاً، داخل نسق من العلاقات المصنوعة فى الزخارف، وهو نفس التناسب القائم فى الوحدة الموسيقية والنغمية فى الموسيقى العربية، وهو نفس التناسب القائم بين وحدات العروض ذى التفعيلة الواحدة.

وعندما نعود الى تراثنا نجد غنى النثر العربى بهذه الموسيقى كما فى «المقامات» و«الخطب» و«السير الشعبية» و«الف ليلة وليلة» اما فى الشعر فهناك سباق طويل من محاولات التجديد التى كان الموشح أكثرها حرية، ولكن «التفعيلة» فهى نفس الوحدة التى اعتمدها «الخليل» فى تأليف دوائره..»[٦]

ويجب أن نشير هنا الى تاثير الموسيقى والغناء، على اللغة بوجه عام، وعلى لغة الشعر وشكله فى أى عصر، فالموسيقى والغناء يدعوان الى التجديد والترقيق والتنغيم اللغوى باستمرار بل وعلى المستويين، النثرى والشعرى، كما اتضح لنا ذلك فى مسرح القبانى.

الحكاية والمسرحية عند القبانى

استخدم القبانى مصطلح «الرواية» بديلاً عن «المسرحية» وذلك، على الرغم من تداول مصطلح «تياتر» كمحاكاة صوتية لـ «theatre». ويعود هذا الاسلوب الى قرب عهد الرواد بمصطلح الرواية بمفهومه الفقهى «رواية الحديث والشعر» ومفهومه الأدبى التراثى بمعنى «الحكاية» لذلك لم يستخدم مصطلح الحكاية على الرغم من استلهامه

لحكايات ألف ليلة وليلة، وقد أفاد هذا الاختيار فى جمع أكثر من استفادة من عدة حكايات داخل رواية = «مسرحية» واحدة.

استلهم القبانى حكايات ألف ليلة وليلة ونقل عنها، لكنه لم ينقل كل شئ، كان يحاكيها محاكاة غير حرفية، مكنته من الاحتفاظ بحبكة الحكاية، وهيكلها العام، والتصرف فى التفصيلات، كما أنه كان ــ فى بعض المواضيع ــ يعارض ألف ليلة بشكل عام.

فقد قامت حكايات ألف ليلة وليلة على «خيانة المرأة» وقدرتها على فعل ما تريد حتى إن اغلق عليها الباب، أو وضعت فى صندوق، وحتى ان كان صاحبها «عفريت أو جنى» فهى قادرة على خداعه وخيانته، وتوازى مع هذا الأمر، قدرة شهر زاد «ودنيازاد» على السيطرة على روح وعقل الملك لمدة ألف ليلة وليلة لا يستطيع أن يقتلها، بل كان يطلب منها أن تسرد وتحكى له، أما شر زاد فكانت طوال الليالى كلها، تدخل الحكاية تلو الحكاية حتى لا يعرف الملك رأسا من قدم.

وحاول القبانى وهو يستلهم أن يتفادى هذا الجو، جو إدانة المرأة: "٧" وبالطبع ــ الرجل الشريك، فكانت مبادئ: العفاف، والوفاء، والطهارة: عند المرأة والرجل من الشيمات المتكررة والجوهرية لديه. ذلك أنه كتب معظم مسرحياته عن قصة حب، يبين فيها مجموعة من التصرفات، السلبية والايجابية، ولكنه يقرر وسط الأحداث أهمية الصيانة والعفاف، التى يؤكدها فى نهاية المسرحية على لسان هارون الرشيد: قد أذنت لك فى الوقت الذى تريده، وسابلغ كلا منكما بعد حضوره ما يشتهيه، وقد عفوت عنك وعنه بلا خوف، وذلك لثباتكما على الصيانة والعفاف «ص٢٣» والامثلة كثيرة داخل رواياته الثلاثين.

وعلى الرغم من أن مسرحه كان «رجاليا» يقوم فيه الرجال بادوار النساء فقد قدم القبانى دفاعاً طيباً عن المرأة فى مسرحه ناقض فيه الشائع والموروث فى حين أبان عن بعض جوانب الشر فى بعض النساء، وفى بعض الرجال أيضا حتى تعتدل الكفتان فى ميزان مجتمعه. ولا نهمل أهمية عرض قصص الحب والغرام على المتلقين فى هذه الفترة، التى شهدت مع بدايات القرن العشرين دعوات لتحرير المرأة وخروج «المرأة الجديدة» ووجوب احترام مشاعر المرأة لأنها قادرة على العفاف وعلى الانتقام بالضبط كالرجل.. وسوف نعود للحديث عن تحرير المرأة فى الباب التالى، لأنه حجر الزاوية فى تقدم المسرح العربى الحديث، فقد أدت الدعوة الى تحرير المرأة الى خروج نساء طليعيات قمن بالعمل، والتمثيل، بل أسس بعضهن مسارح وفرقا باسمه فيما بعد، وألف لها.

استخدم القبانى مفردات حكايات ألف ليلة وليلة كثيراً، خاصة فى مسرحياته الاولى، ومن هذه المفردات ــ وهى دائمة التكرار فى ألف ليلة ــ الملك، الاتباع، العبيد، الجميلة، العجوز الشريرة، الصندوق كحيلة للخفاء، والمقابر كحيلة للاستخفاء..الخ.

وقد ظهرت هذه المفردات واضحة فى كل مسرحياته المستوحاة من الحكايات والسير[٨١] وفى الوقت نفسه حافظ على الوحدات الرئيسية للحكاية الشعبية وأضاف إليها الحوار واللحن، فنتجت مسرحياته الغنائية لذلك نجد عنده فى الموضوع الواحد «الرئيسى»، قوى تتصارع، أزمة تضيق وتنفرج، شخصية تتحاور، نهاية سعيدة، تاتى بعدما يسميه «ارسطو» الانقلاب من السعادة الى الشقاء.

وهذه العناصر التقنية أرسطية ــ بالطبع ــ لكن القبانى، لم يلتزم بالمكان الواحد، ولم يلتزم بالاربعة والعشرين ساعة التى حددها أرسطو للوحدة الزمنية، هذا تأثير شعبى نتج من ألف ليلة والسير أيضا، وإن نفذها كثير من المسرحيين من قبل القبانى كشكسبير وهوجو على سبيل المثال.

وقد امتد هذا التأثير على المسر.ـيات المترجمة والمقتبسة، اعنى سيطر عليها التعريب بوجه عام، فشد النص الى ما يناسب واقعنا العربى فى مصر بخاصة آنذاك، ولكن ظل القبانى محافظاً على الوحدات الفنية والتيمات الرئيسة التى ميزت مسرحه عن مسرح معاصريه، وجعلته بلا شك مؤصلاً لمسرح عربى حديث تتوفر فيه: الغنائية، والعربية، الى جانب ما يملكه من خصائص درامية جعلته مسرحاً فى المقام الاول، وبذلك كان مسرحه إضافة لمسرح مارون النقاش وخطوة بعده.

ومما يجدر التنبيه إليه هنا، أن هذا الحس التاريخى، كان نتاج عصر كامل، امتد فيما بعد، خاصة فى المسرح الشعرى، حيث يأخذ الشاعر المسرحى حكايات التاريخ أو الأدب الشعبى أو الرسمى، ويصوغ منها مسرحيته، برؤية جديدة تناسبه، وتناسب عصره، وهو تناسب لا غنى عنه خاصة فى المسرح الشعرى، فالمسرح الشعرى الذى تميز على يد أحمد شوقى فعل الفعل نفسه، وتبعه كل المسرحيين الشعريين بلا استثناء، وهذا الرجوع الى القص والتاريخ، يفيد فى تعرية التراث والواقع المعاش فى آن حيث يسقط الشاعر المسرحى على واقعة، وفى الوقت نفسه يعيد انتاج التراث ويحييه، وفعل التوظيف مازال مستمرا فى المسرح الشعرى الى يومنا هذا، فى حين يعالج احيانا فى المسرح النثرى، خاصة عند دعاة الواقعية.

وهذا ما فعله القبانى، أحيا التراث، وتواصل مع العصر، واصل مسرحا عربيا غنائيا، واورث مسرحنا تمايزا عربيا ودراميا وضح فى الجيل التالى له مباشرة، على نحو ما سنشير فيما بعد.

١ - محمد يوسف نجم، الشيخ أحمد أبو خليل القبانى،ص٥. وقد أضاف فرقة اسكندر فرح فى موضع سابق من كتابه: المسرحية فى الادب العربى الحديث، ص٤٤٦.
٢- زكى طليمات، كيف دخل التمثيل بلاد الشرق، مجلة الكتاب، العدد الرابع، السنة الاولى، فبراير ١٩٤٦م.
٣- نجم، القبانى، صفحات ٤٠١ الى ٤١٠.
٤- نفسه، مسرحية «هارون الرشيد مع الامير غانم بن ايوب» ص١٥/١٦.
والاشارات التالية الى نصوص القبانى من الكتاب نفسه، تضع أرقامها فى متن الجزء الخاص بالقبانى، فى هذا الفصل.
٥- مدحت الجيار، وظيفة الشعر فى سيرة الزير سالم، مجلة إبداع، عدد ديسمبر ١٩٨٥.
٦- النعمان القاضى، شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة والنشر، القاهرة، ١٩٧٧. ص٢٦ وما بعدها.
٧- ألف ليلة وليلة، طبعة محمد على صبيح، المجلد الأول، نجد الحكاية الأولى «حكاية الملك شهريار، وأخيه الملك شاه زمان» دالة على هذا الاتجاه المدين للمرأة والذى يصفها بالوضاعة والخيانة.
٨- ألف ليلة، حكايات:
الوزيرين التى فيها ذكر انس الجليس «والتى سماها القبانى هارون الرشيد وأنس الجليس»
وحكاية «التاجر أيوب وابنه غانم، وبنته فتنة».
أما الحكاية الثالثة: «الحمال مع البنات» ففيها ثيمات كثيرة متناثرة يمكن ان نقارنها باعمال القبانى دون كبير تعب.

الرافد الثالث

يعقوب صنوع وتأصيل مسرح سياسى واقعى

«١٨٣٩-١٩١٢»

أبو نظارة زرقا:

يعقوب صنوع «١٨٣٩ - ١٩١٢» أحد الروافد الثلاثة التى ساهمت فى تاصيل مسرح عربى فى مصر، بل هو الرافد الحقيقى الذى خلص المسرحية من فكرة المغزى الاخلاقى، وأبدلها بفكرة «التصدى» و«تعرية المجتمع»، ومن هنا كانت السمة الاساسية لمسرحه، أنه مسرح سياسى شغل بقضايا الواقع الاجتماعى السياسى، التى تنتهى عند «الحاكم» باستمرار، ومن يعاونه من وزراء أو من تدخلات اجنبية.

لذلك كان مسرحه توجها صريحا الى الطبقات العريضة التى وقع عليها «الظلم الاجتماعى» من سلطة عليا، بالاغتصاب أو بسلب قوتها، وهنا قدم «صنوع» مسرحه تقديماً واقعياً، فاستخدم «العامية» لغته الوسيطة، التى قربته من الشعب المصرى، كما قربته من قبل إلى الحاكم «إسماعيل» الذى شجعه فى بداية الأمر كوسيلة دعائية تكتسب للخديوى عطف الناس مع توجهاته السياسية نحو الدول الكبرى خاصة فرنسا ثم انجلترا.

ولكن «صنوع» لم يقف مكتوف الأيدى أمام هذه الطبقات أيضا، بل عرى سلبياتها، وكشف جهلها، وزيف وعيها، فهاجم «عقدة التأورب» لدى الشباب الطالع آنذاك سواء كان شابا أو فتاه، فقد كان اتجاه الخديوى يتجه نحو جعل مصر قطعة من أوروبا، فنشأ جيل يقلد الأجانب بشكل عام، ومن ناحية ثانية هاجم القادرين على «تعدد الزوجات» فلم يكن تعدد الزوجات للأغنياء فقط، بل كان يحدث من وجهة نظر أخلاقية ـ فى بعض الظروف ـ فيتزوج الرجل «الأرمل» او «اليتيمة الفقيرة» وكان ذلك سهل الوقوع حتى بين الطبقات التى تملك مقدرات بسيطة.

وهاجم صنوع «المودة» فى الوقت الذى هاجم فيه «الجمود» والجهل، ووسط هذا الهجوم، هاجم الشرائح الإدارية الغربية من هذه الطبقات، لأنها تستغلهم، بالرشوة، وبالضغط عليهم - من خلال حاجاتهم - لتحقيق مصالح شخصية، الأمر الذى جعل هذه الشرائح الإدارية - فى الريف أو المدينة - عوناً على الاستغلال والتخلف والجهل.

لم يكن خروج مسرح يعقوب صنوع «١٨٧٠م» فى القاهرة، صنع ليلة ويوم إنما كان حصيلة رحلة تكوين طويلة بدأت مع صنوع مبكرة.

ولد يعقوب صنوع فى القاهرة بحى «باب الشعرية»، لأم وأب ينتميان للديانة اليهودية التى كانت تعيش فى سلام الأديان بمصر، ونتيجة لاختلاط الأم بالاوساط الشعبية انتقلت اليها الأفكار السائدة فى هذه البيئة، كزيارة الأضرحة والتوسل بالمشايخ.. إلخ، ولما كان أبناؤها يموتون، سألت شيخ جامع الشعرانى الحل. فأوصاها أن تهبه لخدمة الإسلام، ففعلت بمجرد ميلاده، مما جعل «يعقوب» منذ صغره مساقا إلى غالبيه «الشعب» الذين يدينون بالإسلام، فقرأ قرآنا فى صغره، وتعلم العربية، وتأثر كثيراً بالعادات والمفاهيم السائدة آنذاك.

كان منبت رأسه قريباً من «الأزبكية» وهى مكان «المسرح» الأول فى مصر، وفى الوقت نفسه كان والده موظفاً لدى الخاصة الخديوية، فدخل قصورهم واحتك بهم مبكراً، وكان استعداده ينمو بسرعة مكنته من اكتشاف العلاقة بين ما يجرى فى بيئته الشعبية «باب الشعرية» وما كان يحدث فيها من ألعاب الحاوى، والسيرك وما رآه قريباً من هذا الحى «بالأزبكية» من فرق مسرحية عربية وأجنبية، كانت تمثل للترفيه والتسلية، كما أن صلة والده قربته من «ولى العهد»، وجعلته متابعاً لفكر هذه الطبقة الاجتماعية فاطلع على بعض أفكارها، وعاداتها فى التفكير والسلوك ساعدته عندما تعرض لهذه الطبقة بالنقد.

كل هذه المؤثرات الخاصة والعامة، كانت تتفاعل داخله وتكون شخصيته الفنية، وكان يمكن أن تهدر هذه الامكانيات والاستعدادات إذ لم تقابل من يغذيها بالتوجه الصحيح، وهنا يدخل عاملان مهمان نقلا يعقوب صنوع الى الطريق الحقيقى هما: زيارة جمال الدين الافغانى لمصر، وتشجيع إسماعيل لصنوع فى بداية الأمر، فى سياق اجتماعى قبل المسرح نصا وفرجة، متصلا بتراثه، ومهدفا بما يتفق وذهنيته كما عرضنا عند الحديث عن: النقاش والقبانى.

أما زيارة «جمال الدين الأفغانى» إلى مصر، فقد جاءت فى سياق حربه المرة، ضد الاستعمار والتبعية، فقد جاء ليحرض المصريين ضد التدخلات الاجنبية، وحتى يتم له ذلك، كانت وسيلته الجوهرية هى بعث «اليقظة» فى عقول «أهل الشرق» خاصة مصر لاحساسه بدورها المهم، ومن هناك كانت مصر، قد حملت بذورا وإرهاصات ضد التدخل الاجنبى، خاصة فى الجيش الذى أضعف وأسيء قيادته عن عمد، بعدما قاسى

منه الأتراك والأوروبيون الأمرين خلال فترة اليقظة الشعبية، وخروج محمد على خارج حدود الجغرافية حتى هدد عاصمة الخلافة العثمانية، وهدد جنوب أوروبا وسيطر على جنوب الوادى والشام والحجاز، وولدت هذه القسوة معاهدة «لندن» ١٨٤٠ م تحجيماً لهذا الجيش، ولقوة مصر، ومنذ هذا التاريخ وتركيا وفرنسا وانجلترا فى حالة ضغط حتى وصل الأمر الى اضطهاد المصريين داخل الجيش، فكان أن سرت حركة وطنية، تمخضت فيما بعد عن الثورة العرابية.

لذلك فنهضة مصر فى هذه الفترة، كانت تقود هذا العالم العربى الذى رضى بقيادتها، بعد أن فتحت له الابواب للجوء السياسى والحياتى، فقادت مصر، فى هذا الوقت «تيار التجديد الإسلامى» أو بتعبير آخر «الإصلاح الإسلامى» الذى ينادى بتحديث الاسلام وتنقيته من كل المؤثرات والتحريفات والعودة به إلى نقائه الأول.. ورغم تقبل قادة هذا التيار جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده، للافكار التنويرية حول الانسانية والحقوق الطبيعية للانسان، وحرية ومساواة الناس.. طالبوا بالعودة الى التقاليد الوطنية المحلية» وكان هذا العمق الوطنى، أو الدعوة إلى التمايز الوطنى وراء شكلين مختلفين من التجسد الوطنى، اتصل الأول بالعقيدة فكان توجهاً نحو الإسلامية العربية، واتجه الثانى نحو الوطن بمفهومه الجغرافى السياسى، فظهر تيار الدعوة الى الاتساق مع المصرية، والشعبية. أثر الاتجاه الثانى على لغة المسرح بوجه خاص، وساعد الاتجاه الثانى «الصحافة» التى اهتمت بايصال الخبر، بطريقة بسيطة وسهلة، فى الوقت الذى دعا فيه بعض مشايخ الأزهر الى التحديث والنهضة بالعودة للماضى.

قد أثرت زيارة الافغانى على يعقوب صنوع تأثيراً مباشراً، فكان تلميذاً مباشراً من تلاميذه «قادة الفكر المصرى والعربى فيما بعد» وتركت أفكار الأفغانى أعظم الأثر فى زيادة وعى صنوع، بما يملك من أداة وعى هى المسرح، وهى أداة يجب أن توظف للنضال ضد «الظلم» و«التدخل الأجنبى» وهدم السلبى، والإبقاء على الايجابى من العادات والسلوكيات.

أما موقف الخديو اسماعيل فقد اتسم بالتذبذب، والتلون بمصالحه الخاصة لكنه على أية حال، أعطى الدفعة الأولى لمسرح صنوع وشجعه حتى وقف على قدميه، فقد استمد صنوع من المسرح الفرنسى، فى وقت شجع فيه اسماعيل الفرنسيين، وتشبه بهم على المستوى الشخصى، واستعان بهم فى تحضير بلاده، وأنشأ معالم حضارية كثيرة كمسرح الأوبرا، لم يكن هو المسرح الوحيد الذى أنشىء فى عهد إسماعيل باشا، بل لقد سبقه

إنشاء مسرح الكوميديا فى حديقة الأزبكية، كما أنشىء مسرح زيزنيا بالاسكندرية، وكانت الفرق الأجنبية تقوم بالتمثيل على هذه المسارح، ولكن لم تلبث أن تألفت الفرق العربية التى قدمت مسرحيات عربية، بحيث يبدأ تاريخ المسرح المصرى بهذه الأيام، ويعتبر يعقوب صنوع فى ذلك أحد رواد المسرح العربى ومؤسسيه..» «٢»، لذا وجد يعقوب صنوع التشجيع الرسمى الذى افتقده من قبل رواد المسرح فى بلاد الشام، إذ نشأ فى ظل حاكم يشجع المرسح، مهما كانت أسباب هذا التشجيع وبصرف النظر عن إغلاقه له فيما بعد.

هنا لابد أن نشير إلى أن إسماعيل باشا قد استقبل جمال الدين الأفغانى باعث نهضة الشرق، شجع صنوع وغيره خاصة بعد أن طردته تركيا بسبب آرائه التنويرية، التى سبق وبثها فى مصر، فى رحلته الاولى التى استمرت أربعين يوما فلم يكد يصل جمال الدين الأفغانى إلى مصر وقد كان يتصور أن اقامته بها ستكون عابرة، حتى تلقى دعوة من الخديوى إسماعيل نقلها اليه رياض باشا وزير الخديوى، يدعوه فيها للاقامة بمصر ضيفاً على الحكومة المصرية التى قررت له معاشا شهريا وقدره ألف قرش». «٣» وقد أراد إسماعيل أن يحتفظ بورقة كاسبة أمام الباب العالى.

ولكن أدى تذبذب إسماعيل واضطرابه الى التنكر للافغانى ولمسرح صنوع فيما بعد حينما حول الخديو وجهه شطر انجلترا ضد فرنسا، كما أنه ضيق الخناق فيما بعد على الافغانى، وتلاميذه، حتى نفى فى أوائل حكم توفيق «المطلق» خارج مصر.. وترك تلاميذه يمهدون للثورة القادمة، فى حين نفى صنوع الى فرنسا، وأغلق مسرحه حينما تعرض للخديوى وحاشيته قبل نفى الافغانى بعام واحد.

فى فرنسا واصل كتابة المسرح، وواصل اصدار مجلته «أبو نظارة» التى حوت عشرات الحواريات والدرامات القصيرة والمقالات والاشعار. وكانت سجلا لنشاط صنوع خارج مصر، وعونا له - فى الخارج - للهجوم على الحكم الخديوى خاصة بعد احتلال مصر من قبل انجلترا عام ١٨٨٢م.

علاقة صنوع «بأوروبا»، فقد سافر إلى كل عواصمها الغربية فى رحلة لتعليم اللغات والتثقف، قبل البدء فى اخراج مسرحياته للجمهور، وهناك شاهد فرقا مسرحية كثيرة زادته فهما بحقيقة المرسحة ودورها.. مما جعل الزيارة دعما لحسه الفنى، وصلة مهمة بالمسرح، وبعد عودته من هذه الرحلة عمل مدرسا للغات والموسيقى فى المدارس وفى بيوت الحاشية أو الاغنياء - رغم تأففه من ضغوط الحياة - واستمر كذلك حتى طرد

من المدارس بيد «على مبارك»، ومن مصر كلها بيد «إسماعيل باشا»، فترك الفرصة سانحة للفرق العربية الشامية أن تحل محله فى مصر وعلى رزسها فرقة القبانى كما أشرنا قبل قليل.

إنتاجه الدرامى:

«يعقوب صنوع» ذو انتاج متنوع، فهو درامى، وصحافى، ورسام كاريكاتير، ويكتب الشعر، ويدرس الموسيقى ويقوم بالتمثيل والاخراج.. وقد وظف كل هذه الادوات لأهدافه السياسية الاجتماعية، فاستعان بهذه الادوات كلها لايصال فكرته ورلهاب مشاعر المتلقى، وتحريضه وتعريته فى آن.

وتنوع انتاجه المسرحى، بين ما ألفه، وما ترجمه، وم ألفه غيره، على خشبه المسرح وقد كتب صنوع مسرحا بالفرنسية والإيطالية ثم ترجم معظم ما ألفه الى العربية، ولم يكتف بالمسرحية بمفهومها الفنى، بل كتب باشكال حوارية كانت عدته فى التفاهم مع المتلقى، المشهد أو قارىء الجريدة، فكتب حواريات متخيلة مع شخص آخر ليناقش فكرة من الافكار، وهى محاولة تشبه فى جانب منها المحاورات القديمة بين رجل الدين والمتلقى المتخصيل فى كتب الفقه على وجه الخصوص، وقدم من خلال «الحوار» أيضا اللعبات التياترية والنوادر التى تمتلىء بها صحيفته «أبو نظارة زرقا».

ومعظم مسرحيات صنوع قصيرة، بين الفصل الواحد، والفصلين، وحتى المسرحيات. ذات الفصول المتعددة كانت قليلة وليست طويلة. ويبدو أن صنوع كان يطور بعض مسرحياته، فكان يأخذ الموضوع ويعالجه عدة مرات وبأسماء متعددة، لذلك ليس ببعيد أن يكتب أكثر من ثلاثين مسرحية في هذه الفترة الوجيزة التي سمح له بها في مصر.

وفى تحدث صنوع عن مسرحة بالتفصيل وهو يكتب سيرته الذاتية في فرنسا، خاصة في كتابيه الصادرين في باريس:

Mes Soixante neuf ans, Paris, 1909. -

- Ma Vie verse et mon THeatre en Prose Panis, 1912.

ولا تقل مسرحيته ـ المهمة ـ «موليير مصر وما يقاسيه» عن وثائقية الكتابين السابقين فقد تحدث عن مسرحه كثيراً ووضع قصة حياة مسرحه، من خلال حوار الممثلين (الشخصيات) فقد أوضح من بداية النص في مقدمة المسرحية سبب التأليف، وركز علي كونها وثيقة تاريخية إذ «قال الشيخ المؤلف بعربيته المصرية، الي جانب قراء

روايته البهية.. فالآن رخصوا لى أن أقص عليكم ياكرام، فى إنشاء التياترو اللى أسسته منذ أربعين عام، علي أيام إسماعيل اللى في ذلك الزمان، كنت عنده من اعز الخلان و... ترسوا علي حقيقة التياترو العربى وكيفية أفكارى» [٤] ثم يقص من خلال الحوار سيرة فنية لمسرحه. ويمكن ان نستقى معلوماتنا عن فترة الإنتاج بالقاهرة منها.

أما فترة الإنتاج خارج مصر، فمجلته «أبو نظارة زرقا» مرجع ومصدر رئيسى، وقد أوضح صنوع فى عنوان المجلة أنها «صحيفة أسبوعية، أدبية، علمية، بها محاورات ظريفة، ونوادر لطيفة ومواعظ مفيدة، ومقالات فريدة، وقصايد عجيبة، وأدوار غريبة، مديرها ومحررها الاستاذ جمس سانووا المصرى، مؤسس التياترات العربية في الديار المصرية، قيمة الإشتراك عن (٢٠) نمرة (٢٥) فرنك» [٥].

كما أوضح منذ العدد الأول، ومنذ النمرة الأولى انه يسجل «رحلة أبى نظارة زرقا الولى من مصر القاهرة، إلى باريز الفاخرة، بقلم جيمس سانووا، محرر جريدة أبى نظارة زرقا الباهية، والدة النظارات المصرية» [٦] ثم يورد النمرة الأولى وهكذا... ونجد انه يوقع في نهاية العدد، بتاريخ الصدور.

ونلاحظ أن صنوع يلح علي ريادته للمسرح العربى فى مصر، في كل مناسبة ابتداء من العنوان «مؤسس التياترات العربية في الديار المصرية» أو قوله في العنوان التالى عن جريدته أنها «والدة النظارات المصرية» كذلك كانت إشارته داخل نص المسرحية عدة مرات لريادته المسرحية، الأمر الذي يعكس إحساسه بالظلم، في وقت كثرت فيه المسارح الشامية في مصر، وكثر الحديث حولها، مما دفع صنوع الي التوكيد في كل مناسبة.

وحينما نتصفح مجلته، نراه كثيراً ما يقيم حوار مع شخص يسمى «أبوخليل» وينشيء معه حوارات كثيرة حول المسرح وحول الواقع السياسى، وحول مجلة أو جريدة «أبو نظارة زرقا». وسوف نورد في هذا السياق إحدى هذه المحاورات وهى المحاور التى وقعت «بين أبى خليل وأبى العينين» وأبى الشكر، علي قهوة البورصة بالأزبكية في اليوم السبت المبارك ٢٢ يونيو عام ١٨٧٨م» ففيها تلخيص لحكاية صنوع بمصر قبل السفر، وفيها معلومات مفصلة حول مجلته في فترتيها، في مصر، ثم في باريس، لذلك نورد هذه المحاور كما جاءت في مجلة أبونظارة زرقا الصادرة في باريس. [٧].

وندرك منهج صنوع في تحرير هذه المجلة من خلال هذا النص، الذى يبدأ بالحوار

الثلاثى (أبوخليل، أبوالعنين، أبوالشكر، عن حالة صنوع في مصر، وأسباب طرده منها (نصرة الفلاح والمظلوم، الدعوة الي الحرية، الهجوم علي شيخ الفقر وهو إسماعيل باشا)، ونراه يستشهد بشعر المتنبى، وبشعر عامى في شكل أغنية وهي بالطبع من تأليف صنوع، ثم يختم العدد (المحاورة) بالحديث عن كيفية حياته بعد الخروج من مصر، مذيلاً العدد بعنوانه في باريس، وإعلان عن الاعداد القديمة من المجلة التي سوف تطبع طباعة جديدة، ويذيل العدد بتاريخ ومكان الصدرو.

وسوف نورد المحاورة كما وردت دون تدخل في اللغة أو الأسلوب حفاظا علي وثائقيتها، ولكونها نموذجا لكتابات أبى نظارة وهى تكفى لمعرفة طريقة كتابته، ولغته، وتكشف عن قدرته علي تسخير الحوار، بحبكة درامية بسيطة تشد القاريء، ولا يخفى ــ بالطبع ــ الهدف السياسى الكامن وراء المحاورة، والمجلة كلها.

يقول يعقوب صنوع:

محاورة بين أبى خليل وأبى العينين وأبى الشكر علي قهوة البورصة بالأزبكية في اليوم السبت «المبارك» ٢٢ يونيو سنة ١٨٧٨:

أبوخليل: ما تتحدثوا يا ناس، أنتم ساكتين كدا ليه؟

أبوالعينين: نقول أيه ونعيد أيه؟ آهى الضربة والكتمة علي رأى الجماعة.

أبو الشكر: ماهو من دوناتنا وعدم اتفاقنا علي قلب واحد.

أبوخليل: أنا في عرضك تفضنا من الكلام ده، وخلي الجسارة والاتحاد لأهل أوروبا. احنا ما شاء الله أخذنا علي الذل واللى كان كان «قسمه».

أبوالشكر: بلا قسمه بلا مسمه، خذ تورايخ العرب جدودنا وإن كنت جدع صح وشارب لبن أمك تلاقى لي خليفة أو ملك من دول عمل فى رعايته اللى بيعمله فينا شيخ الحارة وهم سكتوا له وطاطوله ركبهم زينا، يأخى خلينا نغور، احنا العيشة فينا حرام، والله ما نستاهل ملو ودنا نخاله.

أبوالعينين: صدق يا أبا الشكر، كلامك زين ياحاج إنما هنا من يقرأ ومن يسمع.

أبو خليل: وحياتكم يقروا ويسمعوا، أبناء مصر صبرهم جميل ومن صبر نال.

أبوالشكر: أيوا احنا خلينا علي كدا، أنتم لو كنتم تقروا جورنالات أوروبا كنتم تستحوا علي عرشكم. دول يسمونا ثيران لكوننا راضيين بناف العبودية اللى راكب اعناقنا وجايب لنا الكفية. والله كتر خير صاحبنا الانكليزى اللى بيخلص حقنا من الجندى.

أبو خليل: ونسيت فضل أبو نظارة زرقه.

أبو الشكر: ده خليه علي جنب. ده رجل أمره معلوم. ولى والسلام مسكين. خاب أمله. هو كان مفتكر ان حبنا في الوطن وفي الحرية زى حبه فيهم وآدى سبب نشره في الجورنال إنما نايبه أيه يا حسرة. نابه فقد جمع تلامذته وخسارة أشغاله وآهو بكره الصبح رايح يودعنا ويسافر علي باريز وينحرم من عياله وأحبابه وربنا يعلم بحاله. ابكوا،، يحق لكم تبكوا علي شخص زى ده مش لكونه عالم. لا. لأن في مصرنا موجود أعظم منه إنما لكونه حر. عنده الموت أحسن من العبودية. آه ياجمس آه. رايح تقطع قلبنا بالوحشة. والله إنك تستاهل بأن ينسب إليك أبيات المتنبى:

قبحـــــا لوجهـــك يا زمان فإنه	وجــــه له من كل قبـــح برقـــع
ابقيت كاذب أكذب أبقيتـــــــــه	وأخذت أصدق من يقول ويسمع
وتركت أنتن ريحة مذمـــــــومة	وسلبت أطيب ريحة تتضـــــوع

أبو خليل: الله يا كلام زى الشهد، والله إن أبو نظارة أطيب ريحة تتضوع وشيخ الحارة أنتن ريحة مذمومة.

أبو العينين: أنت بقى امال ما شفتش الدور الظريف اللى كتبه صاحبنا الشاعر اللبيب في أبى نظارة بعد قفل الجورنال. لما اقراه لك وإن ما عجبكش احلق شنبى ده اللى مسترجاه وما عنديش أعز منه إلا أبو نظارة زرقه. الله يسعد أوقاته ويحرسه من كل شر.

أبو خليل: آمين يارب احنا في الدور ياسيدى. هات من تحايفك هات.

أبوالعينين: أنا رايح اغنى وأنتبو ساعدونى وعيدوا المذهب.

أبو الشكر: طيب بس أنت تبتدى.

أبو العينين:

يابيضه بياض الفـــــله	اسقنى المدام بالقــــلة
فى محبة أبو نضـــارة	ده جميلة علينا والله

أبو الشكر: الله الله ما أحلى الدور ده.

أبو العينين:

نضارتك بقت زمـــــــاره	غنوا بها الرجال في الحارة
والبيضـــــة نشوفها تزغرط	تدعيلك يا أبو نضـــــــارة

أبو خليل: ربنا يوديه بالسلامة.

أبو العينين:

نضـــــارتك بقالها رنه　　تســـــتاهل عليها المنه

والخير الكثير يهدى لك　　ونحني ايديك بالحنـــة

أبو الشكر: أبو نضارة ذوقه يستاهل كدا وأكثر من كدا كمان

أبو العينين:

نضـــــارتك وربى عالم　　الجاهل بها صار عـــالم

والظلم يجـــــازيه ربى　　ويخلص حقوق العالم

أبو خليل: ما بقا جناس أعظم من ده.

أبو العينين:

من جور الزمان زاد غمى　　وأشكيته لابويا وعمـــى

ما حدش بينصف منهـــم　　ربنا يفــــرج همــــــى

أبو الشكر: أما أنا لابد أنى أروح بيت صاحبنا الشاعر وأبوسه في فمه.

أبو العينين: لو كنت بنت حلوة كان علي كل حال.

أبو خليل: احنا نرجع مرجعنا لأبو نضارة. صحيح مسافر؟

أبو العينين: صحيح قال. اللى قطع ورقة بابور المالح.

أبو الشكر: ربنا يسهل عليه ويغنمه السلامة.

أبو خليل: إنما رايح يعمل إيه ويلكلك أيه في البلاد الغربة.

أبو العينين: اللى زى أبو جيمس ما يغلبش.. ده فى فمه ثمانية ألسن بقى ما يتخفاش عليه ابداً.

أبو خليل: ومن يكتب جريدة أبو نضارة زرقا؟.

أبو الشكر: ما بطلت واللى كان كان. توفت الله يرحمها ويسكنها الجنة.

أبو العينين: ماتت ايه ما كنتش قريت فى نمره خمسة عشر إن شبان مصر عقدوا جمعية سموها جمعية أبى نظارة زرقا وعملوا لها رئيس وكاتب يد وأمين صندوق وخطيب وشاعر وأعضاء وما أشبه واشتروا لهم مطبعة ورايحين يدوروا الشغل وينشروا جورنال بدعوة النظارات المصرية هناك يبقى كلام بالمفتوح الكلام بالمفتوح. ما شاء الله يا جدعان مصر.

أبو خليل: ما قلنا كدا قلتم اطلعوا من البلد. قلنا إن جريدة أبو نظارة زرقه لابد تأثر في العالم قلت لا يا سيدى. أولاد مصر أخذوا علي الذل والتنبلة. آهم رايحين يخيلوا شيخ الحارة ويرعبوه ويحطو في قلوب العالم الجسارة وحب الوطن وكراهة العبودية، وكدا في اقرب وقت الاهالى تتنور وتفهم ان ربنا سبحانه وتعالى ما خلقش الإنسان ليكون عبدا إنما حتي يصير حرا.

أبو الشكر: زي ما قال الفريد الأعظم أول ملوك بلاد الانكليز قبل مماته يعني قبل ما تطلع روحه.

أبوالعينين: هات من تحايفك يا أبو الشكر هات. قال أيه ملكك العظيم؟.

أبوالشكر: قال لابد أن رعايتي أهل انكلترا يكونوا دايما حرين كأفكارهم.

أبو خليل: الله الله. صحيح ما فيش أكثر حر من فكر الإنسان لأن ماحدش يحكم عليه.

أبوالشكر: إنما تحت حكم شيخ الحارة الظالم حتي الفكر فقد حريته والمسكين الفلاح يخاف يفتكر.

أبوخليل: وحياتك انه مش بس يفتكر إلا كمان بيظهر أفكاره وإلا ماكنش عمل له قيامه الشهر اللي فات.

أبوالعينين: ونفع إيه. طز فش. الجندي بعت جماعته اللي اخذوا الظلم التزام وارمي يا داود وعلي فازغلي وارحنا وسمك بحر النيل شبع من لحمهم.

أبوخليل: إنما إذا مافلحوش المرة اللي فاتت يفلحوا المرة الجاية لما يقروا جريدة لمساعدتهم.

أبوالشكر: ربنا حليم هو ياخذ بيدهم ويعينهم احنا في صاحبنا أبونظارة زرقه رايح يعمل إيه في باريز.

أبوالعينين: يعلم عربي ولغات أوروباوية.

أبوخليل: ويكتب رحلته بصفته جورنال يبعث منه كل جمعة نمرة علي يد البوسطة الفرنساوية في جراب وتمن الاشتراك يكون خمسة وعشرين فرنك الثلاثين نمرة يصير إرسال لهم له عند وصول أول نمرة.

أبوالشكر: خمسة وعشرين فرنك كثير.

أبوخليل: طبع العربى فى باريز غالى وكما كل نمرة أول صفحة فيها يرسم صورة مثلا شيخ الحارة وجماعته واحد بواحد.

أبوالعينين: إن كان الأمر كدا خمسة وعشرين فرنك قليل والله ولاشك إن أولاد مصر واسكندرية والأرياف تشترك إنما يرسلوا له الفلوس إزاى.

أبوالشكر: يا اما عن يد بنك فرنساوى أو يشتروا ورقة حوالة من البوسطة أو عن يد حبيبة أبونظارة بيضا فى اسكندرية ويكتبوا له جواب وهذا عنوانه:

prof.james jamua
45.Rue jEnghien
paris

وهو حالا يرسل لهم كل جمعة نمرة عن يد البوسط باسمهم تصلهم بالسلامة.

أبوخليل: طيب يا الله بنا على بيته نودعه.

إعــــــلان

نعلم حضرات الأصحاب محبى أبى نظارة زرقا بأننا باشرنا بتصحيح الخمسة عشر عدد التى ظهرت قبلا وطبعها بمطبعة الحجر نظير هذا العدد الحاضر ونزينها بتصاوير طريفة وعلى ورق جميل ونجعلها كراس واحد ثمنة عشرة فرنكات فالذى يرغب مشتراه يكرم علينا بإرسال اسمه وعند إنجاز طبعها نرسل بها إليه.

حرر فى باريز فى اليوم السابع من شهر آب (أغوسطوس) سنة ١٨٧٨.

***

وقد صاغ صنوع موقفه من السلطة المصرية ومن الفقراء فى محاورات كثيرة جدا، نختار منها محاورة شيخ الحارة «إسماعيل باشا» وأبونظارة «صنوع» وأبوالغلب الفلاح «الفلاح والفقراء» لنفهم منه طريقته فى مناقشة القضايا السياسية والاجتماعية التى كانت محور سياسته ومسرحه خلال فترة إقامته فى مصر ونص المحاورة كالآتى: [٨]

شيخ الحارة: التوبة من د النوبة أشفق يابو نظارة على عمك شيخ الحارة، جريتك ضربها قاسى أخاف منها على راسى دى حطت فى قلب الرعب بأقوالها المخيفة الصعبة إذا رفعت عينى للجريدة أرجع لطرايقى الحميدة.

أبونظارة: أنت عمرك ما تتوب، ولو رجموك بالطوب، ده أنت أمرك عند الجميع معلوم بقى كيف أشفق عليك يا مشوم والله ما أرحمك يا مطعم الناس للسمك يا خبيث يا مسموم الريق يا قاتل الأمير الصديق.

أبوالغلب الفلاح: ما تشفجش يابو نضارة الشفجة فى الغاير ده خسارة ده جتلنا

من الظلم والجور ونازل علينا زى ما يـنزل السواج عالتور، جبر يلمـه، ويعتقنا من ظلمه.

والمحاورة غنيـة عن الشرح لوضوحـها الشديد والناتج -بالطبع- من جـو الحرية التى تمتع بها صنوع فى فـرنسا حتى مـات ١٩١٢م ونشير هنـا إلى أنه استخـدم الكاريكاتير لتجـسيد فكرة المحـاورة باستمـرار وحتى لا نكثـر من الحديث حول المحـاورات ننتقل لمسرحه فهو النتاج الدرامى المتميز وهو الصيغة المسرحية الناضجة من إنتاجه الدرامى.

لكننا بدأنا بنماذج من دراماته الحوارية لأنها تحمل فكرة ومـضمون مسرحه السياسى، فقـد امتـدت الحواريـات طوال إنتاجـه فى فرنسـا بل هى أكثـر نتاجـاته الدراميـة على الإطلاق تليهـا اللعبات التـياترية وكلها تدور حـول الفكرة السياسـية نفسهـا فلا داعى للتكرار هنا.

ويمكن مـراجعة الـنصين السـابقين للتـعرف على مـحور صـراعه وهمـا: المسرح - المجتمع.

مسرحياته

تختلف المراجع حول عدد مـسرحيات صنوع فيورد محـمد يوسف نجم فى كتابه عن صنوع سبع مسرحيات وحوارية، بينما يشير معجم أسعد داغر إلى تسع عشرة مسرحية ومحاورة «قهوة ريش» التى استشهدنا بها فى الحديث عن الدراما عنده ويضيف معجم يعقوب لنداء وإليها أربع مسرحيات أخرى فيـصبح العدد ثلاثا وعشرين مسرحية بينما يشير يعقوب صنوع إلى أنه مثل اثنتين وثلاثين مـسرحية وعلى أية حال فقد وصل إلينا من المسرحـيات المؤلفة بالعـربية (العاميـة) سبع مسـرحيات ذكرها نجم فى كـتابه الذى أشرنا إليـه سابقا بـالإضافة إلى مـسرحيـتين كتـبهمـا بالإيطالية وهمـا (الزوج الخائن) و(فاطمة) ولكننا نورد فيما يلى ما أشارت إليه المراجع الموجودة بالعربية التى أشار إليها معجم أسعد داغر ثم نتبعها بما أضافه معجم يعقوب لنداو أما ما ذكره نجم فهو متضمن فى كليهما ونورد رقم المسرحية فى معجم داغر مقرونا باسمها:

(١٧) آنسة على الموضة ويحتمل أن تكون هى

(٦٣٨) البنت العصرية.

(١٦١) الأخوات اللاتينية.

(٥٣١) بدر البدور.

(٦٥٤) البورصة (نصها عند نجم).
(١٠٢٤) الحشاش.
(١٠٨٥) حلوان والعليل والأميرة الإسكندرانية هى (٣٥٩٠) الأميرة الإسكندرية.
(١٣١٩) رأس طور يحتمل أن تكون هى (١٣٢١) رأس ثور وشيخ البلد والقواص.
(١٤٣٧) زبيدة.
(١٤٨١) الزوج الخائن.
(١٤٨٣) زوجة الأب.
(١٧٩٠) شيخ البلد.
(١٩١٦) الضرتان (نصها عند نجم).
(١٩٤٨) ترتيف (مترجمة).
(١٣١٩) الغندور (يحتمل أن تكون هى «غندور مصر» عند معجم لنداو).
(٣٥٠٣) الوطن والحرية.
(٣٢٥٩) موليير مصروما يقاسيه.
ويضيف معجم لنداو:
- البربرى.
- فاطمة (بالإيطالية).
- السلاسل المحطمة.
ونضيف مسرحية «ليلى» التى ألفها أحد شيوخ الأزهر خصيصا لصنوع.
ونظراً لهذه الاختلافات الواضحة التى يصعب التأكد منها أو حسمها نقصر حديثنا على المسرحيات التى جمعت فى كتاب نجم عن صنوع لأنها نصوص ملموسة لاشك فيها والحديث عنها ليس تخميناً وبذلك نستبعد الاضطراب والتكرار الموجود فى المعاجم الخاصة بالمسرح.
جمع «نجم» فى كتابه نصوص مسرحيات
١- بورصة مصر.
٢- العليل.
٣- أبوريدة وكعب الخير.

٤- الصداقة.
٥- الأميرة الإسكندرانية.
٦- الدرتين (وقد سماها الحشاش فيما بعد).
٧- موليير مصر وما يقاسيه (وهى آخر مسرحياته).

وهى مسرحيات تعبر عن فنية صنوع وعن مضمون مسرحه الذى لم يتغير كثيراً بين المسرحيات كما أشرنا من قبل: هذه المسرحيات اجتماعية صاغها صنوع فى شكل كوميديا والكوميديا -بلاشك- أكثر تأثيرا فى تعرية المجتمع عن غيرها.

أما مسرحية «بورصة مصر» فهو يكشف شريحة الوسطاء (السماسرة) والتجار الذى يحولون العلاقات الإنسانية إلى بيع وشراء بل لا يتورعون عن الكذب والنصب أحيانا وحتى يكشف هذه الفكرة عرض مشروع زواج من طرفين طرف يريد الحصول على المال بطريق الزواج (نصب) والثانى يريد الزواج لأنه محب وكلاهما يحاول إقناع (لبيبة) التى تفضل الحب على المال ويعرى صنوع الطرف الشرير بتلغراف ينبئه بهبوط سعر «الجنيه» فى البورصة حسب سعر «الندرة» فينسحب من عملية «الخطبة» ويتم زواج المحب من محبوبته وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة.

ونلاحظ أن شخصيات المسرحية كلها من الخواجات فيما عدا الخدام «فرج» رسول المحبين وهو انعكاس لسيطرة الأجانب (الخواجات) على البورصة التى هى كما يقول من «نوع التمدن، لأنها محفل التجار ودلوقتى انشهرت ورغبتها ملل الدنيا» (٩) (ص١٤) فى زمن وصفه على لسان يعقوب (العاشق) «لأن فى الحالة هذه ما فى الدنيا غير ا لزور وعدم الأمانة والصاحب لا يماشى صاحبه إلا لغية..» (ص٢٧) لذلك تقارن لبيبة العاشقة بين الخطيب السمسار للمحب العاشق تقول «أقول لك أنا الفرق إيه؟ يعقوب عالم ومتمدن وحليم جاهل ورزل» (ص٢٣) وهنا يتلخص رمز الشخصية على لسانها: يقول: أنا موش من الجماعة اللى بيجروا على الفلوس والجمال لأنى أنا ما انظرش إلا للفضائل» (ص١٢).

لذا وجب على المؤلف أن ينهى النهاية السعيدة بالزواج وانتصار الفضيلة على الرذيلة وعلى مجتمع البيع والشراء ونلاحظ أن صنوع يتحدث عن البورصة بلسانين: الأول: يجعلها من علامات التمدن والثانى: يدينها بما تورثه من طمع وغلبة المصلحة على سلوك روادها.

كما يعرض لتزويج البنت فى الأسرة المسيحية بخاصة ويربطه بحرية الاختيار وترك الفرصة للفتاة أن تدرس الخطيب.

أما فى مسرحية «العليل» فهو يقدم نماذج أخرى خلطا من الخواجة والحاج ويقدم عاشقاً آخر لابنة العليل داخل أسرة مسيحية أيضا ويضع الحبكة نفسها عاشق ومحبة ورجل آخر يتقدم لخطبتها وهنا يرتب «حبكة» متوازية مع قصة الزواج فيضع المتضادين الطب والسحر وكشف أساليب الدجالين والمشعوذين الذين يستولون على أموال الناس بالزور مثلهم مثل السماسرة فى المسرحية السابقة ويزيد الأزمة بنذر الأب تزويج ابنته لمن يشفيها وينتهز صنوع الفرصة للحديث عن «حمام حلوان» الكبريتى، ويعرض سذاجة بعض المرضى الذين يربطون علتهم بأسباب غير علمية أو غير عقلية، وفى النهاية يطيب العليل ويتزوج العاشق من محبوبته وتنتهى المسرحية النهاية السعيدة، ونلاحظ أن التعرض لعلاقات الأسرة مازال داخل الأسرة المسيحية ولذا دلالة سنوضحها فيما بعد ولكن الملاحظ هنا أن صنوع أدخل شخصية الخطيب المنافس بشكل «كاريكاتورى» فهو معلول اللسان يقطع الكلمات ويتعلثم وهى شخصية تضاف إلى شخصية الخادم البربرى، والفلاحة التى تستمر فى خدمة الشخصية الرئيسية.

والكوميديا الثالثة «أبوريدة البربرى ومعشوقته كعب الخير» حول صنوع قصة العشق بين رجلين فى أسرة مختلفة عن الأسرة المسيحية السابقة ولكنه وضعها داخل شريحة الخدامين وداخل بيت مسيحى أيضا وهو بيت تملكه بنبه التى تطلب منها (الحاجة) مبروكة أن تتزين لخاطب يطلبها للزواج (نخلة) ورغم موافقة بنبه فقد علقت زواجها بزواج كعب الخير والبربرى حتى تم الزواج وانتهت المسرحية النهاية السعيدة بالزواج المزدوج.

ونلاحظ أن هذه المسرحية متميزة عن غيرها فبطردها البربرى والجارية شغلا المسرحية كلها ورسم صنوع شخصيتهما بخفة دم عالية جعلت المسرحية أكثر تكثيفا ولكنه أنهى المسرحية بجملة على لسان البربرى «أبوريدة» تقول:

- وتزربوا برابرة سجيرين يهدموا سياسى اندكم يا هواجبات (١٠٦).

وهو بذلك يواصل كشف تحكم الخواجات فى المجتمع المصرى، والانقسام الطبقى الموجود بين الخادم والسيد مهما تنازل الطرف الأول، وخدم خادمه، بالزواج أو بغيره، فقد وضحت أسباب تمسك السيدة بنبه بالبربرى ومحاولة تزويجه فى قولها «أنا باحبه لأنه بيضحكنى ومسلينى على همى» (ص٨٥).

وحتى لا نطيل نجمل ما تبقى من مسرحيات صنوع لأنها تدور فى الفلك نفسه: فها هو فى المسرحية الرابعة (الكوميدية) «الصداقة» عنى بزواج الست وردة مع ابن عمها ناعوم ثم بزواج الست صفصف (صاحبة البيت) مع الخواجة نعمة الله الشامى وتنتهى الأحداث بزواج صفصف من نعمة الله.

ثم نراه فى الأميرة الإسكندرانية (كوميديا) يعمد إلى قصة حدثت بالفعل فى الإسكندرانية ليكون أكثر إقناعا للمتلقى وتنتهى الأحداث بالزواج بعد عدة محاولات لإفشاله وهى حبكة لا تبعد كثيرا عن حبكة العليل أو بورصة مصر.

وآخر مسرحية من هذا النوع الكوميدى الاجتماعى «الدرتين» أو «الحشاش» وهى تدور حول رجل حشاش يسمى الملك، يتزوج على زوجته الأولى فتاة صغيرة، فينقلب البيت إلى جحيم من صراع الدرتين، ويأتى أخو الزوجة الثانية، وهو حشاش مثله، ولقب بالوزير أى مساعده فى جلسات «المزاج» وينشب خلاف حاد بين الوزير والزوجة الأولى، على أثره تهدد الزوجتان الملك بالطلاق، فيفيق ويطلقهما ويطرد الجميع من بيته، وحينما تعود الزوجة الأولى تستعطفه، يردها ثانية، لتكون النهاية السعيدة، التى تحذر الجمهور من تعدد الزوجات.

ونلاحظ على هذا النوع من المسرحيات الست أنها تعالج مشكلات اجتماعية داخل الاسرة المصرية الخطبة، اختيار الزوج، الزواج بالخاطبة، تعدد الزوجات، علاقة الصداقة فى الاسرة، انحراف الزوج، الإيمان بالسحر والأحجبة فى عصر الطب والعلم، وقد استخدم صنوع منازل الخواجات فى الخمس مسرحيات الأوليات، واقتصر على أولاد البلد فى السادسة. وواضح أنه كان يعرى ما يجرى فى بيوت هذه الطبقات، خاصة تلك القسمة الثنائية بين الخادم (الفلاح، البربرى) والخادمة (البربرية أو الكماريرية) وأوضح خضوع الخدم للسادة. وأشار بطرف خفى إلى أن الخواجات قد أعطوالهم بعض الحرية.

أما هو، فقد قصد أن نضحك على المخدومين، وعلى المخدوعين، كما فى المسرحيات الست كلها، التى أشار فى إحداها إلى أنها حدثت بالفعل فى الإسكندرية.

ولقد عمد صنوع إلى المسرح السياسى الاجتماعى، حيث لابد أن يدخل الاجتماعى فى السياسى، لذا اتجه إلى لغة هذا الواقع الاجتماعى (العامية) وأنطق كل شخصية بما تنطق به فى الحياة فكان بذلك مؤسسا للمسرح الواقعى، الذى نقل فيه جزءا من حياة المصريين فى الزمن الذى عاشه بمصر.

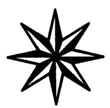
ويجب أن ننظر فى النهاية إلى مسرحيته السابعة «موليير مصر وما يقاسيه» نظرة خاصة لأهميتها فى سياق مسرح صنوع وفى سياق المسرح المصرى عموماً فالمسرحية وثائقية بمعنى أنها تسجل حياة مسرح صنوع بقلمه فى شكل حوارى درامى، تخلى فيه صنوع عن كل ما هو متعارف عليه فى المسرح العربى آنذاك، فجاء بتشكيل جديد للمسرحية، نستطيع أن نقارنها بأعمال «بيرندلو» خاصة «بست شخصيات تبحث عن مؤلف» ونستطيع أن نقارنها بأعمال بريخت فى «التغريب» ولا غرابة فى ذلك، لأن المسرحية كتبت عام ١٩١٢ م، بفرنسا وفى مناخ أكثر حرية، وكتبها صنوع ليسجل فيها موقفه، فاستخدم تقنيات متعددة داخل ما سماه تمثيلية هزلية، ليرسم كيفية «التمثيل داخل التمثيل» حيث تدور المسرحية بين أعضاء فرقة صنوع بأسمائهم وهم يعرضون مشاكلهم ومشاكل مسرحهم، وما عاناه «جيمس» معهم ليقبلوا العمل بلا مرتبات لأنه لا يملك منها شيئا، وبعد عدة صراعات جزئية يوافق الممثلون على العمل وتنتهى المسرحية النهاية السعيدة.

وأثناء الحوار يقدم بعض الممثلين مقطوعات المسرحيات السابقة لجيمس «صنوع» ويعرض ما يدور فى الكواليس بين الممثلين حتى تنتهى بالموافقة على العمل دون شروط من أجل عيون أولاد البلد.

وندرك أن صنوع مجرب فى شكل المسرحية بهذا التشكيل الخاص الذى ربما أتاه من اتصاله بالمسارح المتقدمة فى أوروبا آنذاك وربما قادته موهبته العالية وتلقائيته فى سرد ما حدث من خلال تمثيلية تشبه الواقع، ليعرض «ظلومته» كما عرض مظالم مجتمعه من قبل، الأمر الذى يدفعنا للقول بأن صنوع سبق إلى كسر الشكل التقليدى للمسرحية، قبل أن تنكسر بفعل استيراد التقنيات الغربية، خاصة ما دخل إلى مسرحنا العربى من تأثيرات: بيراندلو، ويونسكو، وأونيل، ومن قبل بسكاتور، وبريخت واليوت.. الخ. وهذه المسرحية تتويج لرحلة التأصيل الدرامى العربى، التى تمت للمسرح العربى طوال النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين حيث كان حلقات متصلة، سلم بعضها إلى بعض، بدأت بمارون النقاش المتوفى (١٨٥٥م) ونمت وتخصصت على يد أبى خليل القبانى المتوفى (١٩٠٢م) ووصلت لصنوع، فاستوت نتيجة للمؤثرات التى حللناها خلال هذا الفصل، ووصلت إلى ثمرة ناضجة متميزة سنة وفاة آخر الرواد الثلاثة يعقوب صنوع منفيا فى فرنسا (١٩١١٢م).

لكنه انتقل والمسرح العربى واقف على ساقيه، بالتمايز والأصالة وقد كان المجتمع

العربى، خاصة فى مصر، قد انعطف مع بداية القرن العشرين نحو تنفيذ مشروع النهضة والإصلاح فأعان على نهضة المسرح، حيث اتجهت النهضة إلى إصلاح الخلل القائم فى المجتمع وبالتالى تصحيح الأوضاع التى تحرم المسرح أعنى : حرية المرأة (الوطن) وتحقيق الحوار الليبرالى (الديموقراطى) بين طبقات المجتمع وبين الرؤى المتعددة التى تهدف إلى إعادة صياغة المجتمع المصرى وبالتالى المجتمع العربى، كما سنوضح فيما بعد.



الهوامش:

(١) الكساندروفنا،ألف عام وعام على المسرح العربى، ص ١٤٥.

(٢) أحمد حسين، موسوعة تاريخ مصر، طبعة دار الشعب، ١٩٧٣م، جـ٣، ص ١٠٢١.

(٣) نفسه، ص١٠٢٥.

(٤) يعقوب صنوع:

مسرحية «موليير مصر وما يقاسيه» ص١٩٣،الواردة بكتاب: محمد يوسف نجم، يعقوب صنوع، دار الثقافة، بيروت ، ١٩٦٣. وسوف تكون كل الاشارات الخاصة بهذه المسرحية من هذا الكتاب.

(٥) مجلة أبو نظارة زرقاء، عدد (١) السنة الثالثة، يوم الجمعة ٢١ مارس، صنة ١٨٧٩م، وقد أشرنا لهذا العدد بالذات لأننا سوف نحيل إليه ثانية عند تقديم نموذج منه المجلة ضمن مجمل أعمال صنوع، طبعة دار صادر بيروت بدون تاريخ.

(٦) يعقوب صنوع:

مجلة أبو نظارة زرقاء، العدد الصادر فى أغسطس ١٨٧٨ بباريس.

(٧) العدد نفسه.

(٨) مجلة أبونظارة، العدد السابق.

(٩) مسرحية بورصة مصر، ص١٤ بكتاب نجم السمر.



الباب الثالث

المسرح الشعري
امتداد طبيعي للتراث
الامتداد وتمايز المسرح العربي

حول مؤشرى التمايز:

■ حرية المرأة

■ الحوار السياسى

المسرح «نبت ديموقـراطى» لابد أن يتوفر له مناخ التنوع والتعـدد، لأنه يعكس حركة المجتمع، فإذا كان المجتمع واحدى النظرة، بهت المسرح وانزوى وربما ذبل، ونمت مكانه أنواع أدبية أخرى. أما إذا كان نتاج مجـتمع ديموقراطى، أو ـ على أقل تقدير ـ ليبرالى، نما وازدهر، كما كان حـاله فى مجتمع «أثينا» الديموقـراطى «الفريد» فى حين ذبل عند قدمـاء المصريين لارتباطه بالطقس الدينى «السـرى» فكان المسرح لذلك نتاج الخـاصة، وليس نتاج الناس كافة.

وقـد رأينا فى الفصليـن (الأول والثانى)، إلى أى مـدى تأثر المجـتمع العـربى، بنقص هذين المؤشرين، حـرية المرأة، والحوار الديموقـراطى، وكيف تعثـر النص الدرامى، مرة لارتباطه بطقوس مذهبية، وجهل المؤلف (شعبيـته) بالنسبة لنا، ومرة أخرى تعثر بسبب تحريم التـمثيل والتـقليد المباشـر، وبين التعـثرين حلّ الشعـر محل المسرح، واسـتوعب صوت الشاعر كله، واستوعب صوت الإنسان الفرد، والحاكم الفرد (الخليفة ـ الحاكم ـ السلطان ـ الملك.. الخ) أمـا المجمـوع، فكان يجب عليهم أن يكونوا علـى صورة رجل واحد، يحسون مـثله، ويعيشون مثله، ويعتقدون مـثله. ولذا ظلت الأشكال الأدبية ثابتة ثبات هذه الفـكرة، ولم تتغيـر وتتسع إلا حيـنما تغيـر شكل المجتمـع، واتسع لآخرين،

فاتسعت رقعة التغيير، داخل الشكل الأدبى (الخاص)، وأضيف إلى الأشكال الموجودة أشكال أخرى تميزت ـ عبر طريق طويل من الصراع ـ وغذت الموجود فنمى واستفادت الأشكال بعضها من البعض الآخر.

ورأينا، كيف تحايل العقل العربى، على المحرمات الأخلاقية (التابوهات) التى سيدها أهل الفقه المتزمتين بخاصة. فاتخذ هذا العقل أشكالاً غير مباشرة، للتعبير عن طاقاته الدرامية الذاتية والاجتماعية. ولكنه ظل يحاول ويتحايل، حتى رضى المجتمع بدور: المضحك، والمسلى، والثانوى وحتى تمهدت الأرض، وتغير شكل المجتمع العربى رويداً رويداً، بفعل مؤثرات ذاتية كانت تنمو نمواً تلقائياً، وبفعل عوامل ومؤثرات خارجية أسرعت من وتيرة النمو بخلق حافز التحدى الحضارى، وتثوير الذات للانتصار على الدخيل، وكان هذا النمو يعنى، تعاظم دور الجماعة تجاه الفرد، بشكل مكنها من فرض رأيها عدة مرات، الأولى بمناصرة على بك الكبير، والثانية بمسيرة الفلاحين الشهيرة قبيل مجئ نابليون مباشرة، والتى كانت نتوءا فى تاريخ مصر العثمانية المملوكية، فأرغمت مراد بك على الموافقة على شروط الفلاحين وأصحاب الأراضى بمساعدة علماء الأزهر، ثم المرة الثالثة على يد الجماعة بزعامة عمر مكرم وتمكين محمد على من عرش مصر الأمر الذى يكشف عن الدور الحقيقى للجماعة.

وإذا كان محمد على قد تنكر لهذه الإرادة الشعبية، إلا أنه ـ مهما تتعدد الأسباب ـ فقد غير وجه الحياة، وشكل المجتمع بشكل لم تشهده مصر من قبل، وأصبح المجتمع الجديد، قادراً على النهوض، والمشاركة، والتفتح على الجديد فى العالم كله. وإذا كان محمد على قد توقف بعد معاهدة لندن ١٨٤٠م، فإن رواد النهضة قد واصلوا مسيرتهم، سواء أكانوا الرواد المصريون فى الداخل قبل الأفغانى، أم الرواد المصريون بعد رحيل الأفغانى.

لقد تواصلت اليقظة، وساهمت عدة فترات فى إذكائها، مرة بمناصرة «سعيد» للفلاح، ومرة بتفتح إسماعيل على العالم من جديد، ومرة بالثورة العرابية التى انتهت ـ على غير ما يرغب روادها ـ بالهزيمة، وتقليص الحريات، واليأس «فنهاية الثورة العرابية كانت من أسباب انحلال المقاومة الأهلية فى أوائل عهد الاحتلال البريطانى، فإن روح الخضوع والاستسلام قد تسربت من نفوس الزعماء إلى صفوف الأمة.. وبقى مخيما عليها نحو عشر سنوات.. [1]» حتى ظهر صوت الأمة من جديد فى الحزب الوطنى على يد مصطفى كامل باعث الحركة الوطنية والتى استمرت لآخر لحظة فى عمره عام ١٩٠٧م.

وهنا لابد من الإشارة إلى أن السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر والسنوات الأولى من القرن العشرين، قد شهدت مشروع نهضة شاملة للوطن المصرى، لم تتجسد بوضوح إلا بعد ثورة ١٩١٩م. وتكوين الأحزاب المصرية التى خرجت فيما بعد ولكن نظراً لجو الاحتلال، فـ«القوى المحافظة فى المجتمع كانت أقوى، من القوى المجددة، والدعوة إلى الفكرة الديموقراطيةالليبرالية ظلت تلاقى عنتا شديداً طوال القرن التاسع عشر، ولم تتح لها ظروف النمو الحقيقى إلا فى الحرب الثانية وما تلاها من سنوات، بعد أن وجدت منذ أواخر القرن التاسع عشر نفراً من المكافحين الأشداء عنها فى كل وجه من وجوهها، ابتداءً من «يعقوب صنوع» وقاسم أمين، وسعد زغلول، إلى لطفى السيد، وطه حسين، وعباس العقاد» [٢].

وهذا التدرج الواضح فى حديث لويس عوض، يجرنا إلى ربط ما قام به هؤلاء من أعمال لخدمة قضية هذا البحث، أعنى المسرح العربى فى مصر. ولكن علينا أن نقول من البداية، إن اتجاه المجتمع كان ناحية «الليبرالية» وحرية الفرد، كمقدمة اساسية لحرية الوطن، وبالطبع كانت المناداة بحرية المرأة جزءاً من هذا التوجه العام نحو الحرية والاستقلال، عن طريق الحركة الإصلاحية العامة و«أهم ما ترمى إليه حركة الإصلاح الاجتماعى زحزحة الأمة عن مركزها الجامد وإدخال نوع من التفكير الحر إلى نفسها كى تستعين به على التحلل من بعض العادات والأنظمة» [٣] وكان لابد أن يكون لرواد الإصلاح أفكارهم التى تساهم فى البناء الاجتماعى الجديد، لخلق مجتمع حر فاتجهوا من جديد نحو الشمال الذى سبقنا فى هذا الاتجاه، بالاضافة إلى الاستفادة من التيار التنويرى الذى خلقه رفاعة الطهطاوى، وجمال الدين الأفغانى وغيرهما.

ولقد رأينا دور «رفاعة الطهطاوى» فى الباب السابق، أما دور «صنوع» فكان فى مواجهة المظالم، لكنه بالنسبة للمسرح فقدم قدم خطوة مهمة بالنسبة للمرأة وهى: «إدخال الفتيات إلى الفرقة، حيث كان صنوع نفسه يقوم بتعليمهن القراءة والكتابة..» [٤] وعلى الرغم من وجود مدارس أنشأها الطهطاوى لتعليم البنات، (وضع لهن كتابة المرشد الأمين بخاصة) إلا أن ظروف المجتمع بعامة لم تكن تسمح لهن بالمشاركة فى الفنون وهنا يكمن سر من أسرار همود المسرح وهو أنه يقوم على الرجل، الذى كان يقوم بأدوار النساء فى المسرحية، الأمر الذى يعكس صورة لمجتمع الرجال، فكان لزاماً على دعاة النهضة والإصلاح والحرية أن يدعوا وبإلحاح لتحرير المرأة، حتى لا يسير المجتمع على ساق واحدة.

وكان «لقاسم أمين» الدور الأكبر فى هذا السبيل حيث أعطى قضية المرأة جزءاً كبيراً من برنامجه الإصلاحى، حتى عرف برائد تحرير المرأة، وقد ألف قاسم أمين كتباً فى هذا السياق، يناقش فيها قضايا المجتمع، ويرصد وضع المرأة فيه، وكيف يتطور، لتساهم المرأة فى عملية التحرير وفى بناء أسرة ومجتمع جديدين فيه مواطن حر (وامرأة حرة) وحوار بين الجميع.

وطالب «قاسم أمين» ـ كغيره من رواد الإصلاح ـ باستقلال الوطن، وحرية المواطن، وأعتقد بأن «الحرية هى قاعدة ترقى النوع الإنسانى، ومعراجه إلى السعادة» (٥) وقد ربط بين هذه الحريات العامة وحرية المرأة التى اعتبرها ميزان الأسرة هى نواة المجتمع.

لذا كانت رغبته فى تغيير الواقع الاجتماعى، و«كل تغيير يحدث فى أمة من الأمم وتبدو ثمرته فى أحوالها فهو ليس بالأمر البسيط، وإنما هو مركب من ضروب من التغيير كثيرة، تحصل بالتدريج فى نفس كل واحد، شيئاً فشيئاً، ثم تسرى فى الأفراد إلى مجموع الأمة، فيظهر التغيير» (٦). ويبدأ التغيير ـ كما أشرنا ـ بالأسرة وهنا «لابد لحسن حال الأمة من أن تحسن حال المرأة» (٧) ومن هنا كان هجوم قاسم أمين على سلبيات المجتمع ـ من الناحية الأسرية ـ مدخلاً للحديث عن ضرورة تحسين أوضاع المرأة والقيام بواجبات تربيتها فى كافة الاتجاهات التى تصوغها من جديد، للقيام بدور جديد فى المجتمع.

لذا ناقش مشكلات: الطلاق وتعدد الزوجات، وحجاب المرأة، بل هاجم الزواج القائم على الورق، وليس على التفاهم والاختيار، وقد رأينا «يعقوب صنوع» يعالج نفس القضايا فى مرسحه ـ من قبل حتى أغضب عليه الخاصة.

وكانت المعالجات الفنية (المسرحية) تستمد أصولها الفكرية بالطبع من أفكار رواد النهضة، كذلك كان لابد لرواد الإصلاح من مناقشة كل القضايا، خاصة قضايا المرأة التى هى فى جوهرها أسس المشكلات الأسرية والاجتماعية وهى من ناحية أخرى انعكاس للمناخ العام الذى يتجاذبه طرفان قويان: دعاة الدعوة السلفية، ودعاة النهضة الحديثة.

لذا ناقش قاسم أمين، هذه القضايا، من خلال تدرج عقلى لاقناع العامة والخاصة، مستخدماً فى ذلك الأصول الدينية (القرآن، الحديث، الفقه) والأصول التاريخية والاجتماعية التى تشرح حال المجتمع فى المجتمعات القديمة المتحضرة، وكانت المرأة فى أمريكا نموذجاً عند «قاسم أمين»، بعيداً بالطبع عن «المرأة الانجليزية» المنتمية لمجتمع

الاستعمار المعاصر له ونشير - فى هذا السياق - إلى استفادة «محرر المرأة» من فكر الثورة الفرنسية فى الإخاء، والمساواة، والحرية، والواضح فى تركيزه على الحريات الاجتماعية التى هى مظهر للحريات السياسية.

ولقد انتهج قاسم أمين منهجاً بسيطاً فى الإقناع فى صيغة سؤال يطرحه على الناس «من الذى يحب صاحبه، أو قريبه أو مواطنه أكثر؟ أهو الذى يكشف الستار عن عيوبه، ويظهرها له كما هى؟ أم بغض البصر عن نقائصه، ويخفيها عليه ليسره؟ لاشك أن الأول هو الصديق المكروه، والثانى هو العدو المحبوب» (٨). ومن هذا المنطلق يوضح قاسم أمين هدفه - بالنسبة للمرأة - قائلاً إنه لا «يطلب المساواة بين المرأة والرجل فى التعليم فذلك غير ضرورى» وإنما أطلب الآن ولا أتردد فى الطلب أن توجد هذه المساواة فى التعليم الابتدائى على الأقل» (٩) ومن خلال مسألة خروجها للتعليم يناقش مسألة السفور والحجاب التى شغلت كتبه الثلاثة السابقة. وبهذا التدرج فى معالجة الحريات، وبطرق الإقناع السهلة، كسب قاسم أمين كثيراً من المتعاطفين، مما مهد الطريق بعد ذلك لمشاركة المرأة فى الحياة السياسية والاجتماعية والفنية، وإلا، كيف كنا نسمع عن رائدات المرأة وعن خروجها إلى العمل ونجاحها فى بعض المواضع، بل كيف كنا نسمع عن ممثلات، وصاحبات فرق مسرحية ومطربات وسياسيات.. الخ؟!

لقد تتابعت الأحداث، وشق الفكر الليبرالى طريقه بصعوبة، وظهر جيل من الرواد تحدثوا عن المرأة العربية والاوروبية بشكل أكثر جرأة ودون خوف، كما فى مؤلفات: أحمد فارس الشدياق ولقد توالت الحوادث الفنية تبعا لهذه الحركة الفكرية، ونتيجة لاقتناع قطاعات كبيرة من المجتمع بضرورة التغيير، «فتأسست جمعية لأنصار التمثيل فى مدينة القاهرة عام ١٩٠١م، وفى عام ١٩٠٤ ظهر ولأول مرة، اسم الممثلة «نهدية سلام» فى إعلان المسرحية» (١٠).

ثم توالت بعد هذا التاريخ الأسماء، والفرق، وعملت المرأة بالتمثيل، كما خرجت المرأة للعمل، وخرجت للثورة ضد الانجليز، بل لقد ناصر بعض رجال الدين، وعلى رأسهم الشيخ محمد عبده، دعوة قاسم أمين ورفاقه، فى دعوتهم إلى تطوير القوانين الخاصة بالأحوال الشخصية للمرأة، والنهى عن تعدد الزوجات، بالاضافة إلى تطوير نظم التعليم الأزهرى والوزارى، ولعل هذا مبعث الشكر الذى توجه به قاسم أمين للشيخ الأمام فى نهاية كتابه «المرأة الجديدة» فى قوله ونشأت طبقة جديدة توازت مصلحتها مع مصالح المجتمع ورغبته فى التطور، وهى الطبقة البورجرازية صاحبة

الدعوة إلى حرية الفكر والوطن والإنسان فقد كانت طبقة تطلق على نفسها أصحاب المصلحة الحقيقية فى البلاد.

وأصبح التركيز على الواقع، هدفاً لهؤلاء الذين حاولوا التغيير فى كل اتجاه وكانت المقدمة الحقيقية للفكرة التحررية التى تجسدت فى تحقيق ثورة ١٩١٩ وما صحبها بعد ذلك. «ويكشف موقف هؤلاء المفكرين عن تحول خطير فى اتجاه الفكر المصرى، فلم يعد التأثر بالحضارة الغربية، والحالة هذه، مقصوراً على المهاجرين الشوام ولكنه تحول إلى العناصر المصرية والمتمصرة، وبعد أن كان التأثر بالحضارة الغربية هامشياً أصبح تياراً أصيلاً، وهو وان اقتصر على مجال الإصلاح الاجتماعى، فإنه مهد لانتقال هذا التيار إلى المجال الأدبى فى فترة ما بين الحربين» [11] وقد ساعد هذا التيار فى تخطى الحواجز المعطلة لنهضة الآداب والفنون الحديثة»، إلى جانب تيار إحياء التراث ليناسب العصر، وليقف ضد وسائل التغريب وسوف نرى أثر هذه التحولات الفكرية والاجتماعية على تطور المسرح العربى، فى هذه المرحلة.

ساهم هذان التياران الإحيائى والليبرالى، فى إقامة حياة جادة، تمثلت فى الحوار بين الأفكار، والاتجاهات الفنية والسياسية بالطبع وكانت نهضة المسرح العربى مزدهرة فى هذه الفترة، وقد شهدت إبداعات كثيرة فى كل أنواع المسرحية بل تأسست فى هذه الفترة المدارس الأدبية، والمذاهب المختلفة، التى أثمر صراعها وحوارها ـ عبر وسائل التعبير الحديثة ـ نهضة فكرية وأدبية وفنية، خاصة فترة ما بين الحربين العالميتين (١٩١١ ـ ١٩٤٥).

إذ شهدت هذه الفترة صراع الإحيائيين والتعبيريين، وقد أبدع ممثلو المذهبين (المدرستين) كثيراً بلا توقف،. وظهرت فى أدبنا العربى، أعلام أدبية وفنية، تميز كل منها بتجويد نوع أدبى، أو نمط فنى وهذا ما سنجده فى هذا الباب من بحثنا.

ولكننا سنقصر حديثنا على المسرح العربى الشعرى، فى حلقاته المتطورة، والمتصلة، لأنه نوع أدبى متميز، ومرتبط بتراثنا من ناحية وبمنجزات العصر من الناحية الثانية.

لذلك سندرس فى هذا الموضع الحلقات المتصلة للمسرحية الشعرية وأعنى بالترتيب: مسرح شوقى (١٨٩٣ ـ ١٩٣٢)، مسرح على أحمد باكثير (١٩٣٤ ـ ١٩٤٤) ثم مسرح الستينيات الشعرى وعلمه عبدالرحمن الشرقاوى، ويليه مسرح صلاح عبدالصبور الشعرى الذى توقف عام (١٩٧٢) وسوف نقف وقفة خاصة عند صلاح عبدالصبور.

الهوامش:

(١) عبدالرحمن الرافعى، مصطفى كامل باعث الحركة الوطنية، مكتبة النهضة المصرية، ط٣، ١٩٥٠م. ص٢٨.

(٢) لويس عوض، المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث جـ١، مطبعة نهضة مصر، ١٩٦٢ ص٨.

(٣) محمد حسين هيكل، فى أوقات الفراغ، طبعة المطبعة العصرية بدون تاريخ. ص ١١٣.

(٤) الكساندروفنا، السابق، ص١٤٩.

(٥) قاسم أمين، المرأة الجديدة، مطبعة المعارف، ١٩٠٠م. ص٣٠.

(٦) قاسم أمين، تحرير المرأة، الطبعة الثانية، على نفقة ابراهيم فارس، صاحب المكتبة الشرقية. ص٢

(٧) نفسه، ص١٣٩.

(٨) قاسم أمين، كلمات قاسم أمين، مطبعة الجريدة، ١٩٠٨م. ص٢٠.

(٩) تحرير المرأة، ص٥٣.

(١٠) الكساندروفنا، السابق، ص١٦٦.

(١١) عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٧٧. ص٤٩

«مسرح شوقي الشعري»
التاريخ والشعر وكسر الجمود

رؤية الرائد (١٨٦٨، ١٩٣٢)

أحمد شوقى هو الرائد الذى أخرج المسرح الشعرى من اختلاط مسرح جيل الرواد الأوائل، إلى مسرح شعرى متميز أثر فيمن حوله، ومن جاء بعده، وعد خلال فترة طويلة من تاريخ هذا الفن البداية الناضجة لمسرحنا الشعرى العربى.

بدأ شوقى كتابة المسرحية الشعرية فى فرنسا، وهو طالب بعثة، لكن الخديوى، ووزيره نهياه عن الانشغال بالمسرح، وترك دراسة القانون وحتى يرضيه الوزير قال له: إن الجناب الخديوى قد تفكه بها وانبسطت أساريره، (بقصد الكتابة الأولى لمسرحية على بك الكبير) ولكن بعد عودته من البعثة طبعها بمطبعة المهندس ١٨٩٣م بعنوان «على بك الكبير أو فيما هى دولة المماليك».

ثم انقطعت صلة شوقى بكتابة المسرح الشعرى حوالى أربعين سنة من كتابة المسرحية الأولى، عاد بعدها لنشر مسرحيته الثانية «مصرع كليوباترا» (١٩٢٧) وبعد ان بايعته وفود الشعر بإمارته توالت المسرحيات فى الفترة الواقعة بين عامى (١٩٢٧ ـ ١٩٣٢)

فكتب «مجنون ليلى» و«قمبيز» و«عنترة» ثم أعاد كتابة مسرحيته الأولى، بكتابة جديدة (١٩٣٢) كما كتب مسرحيتين ملهاويتين هما «الست هدى» و«البخيلة» طبعت الأولى بعد وفاته مباشرة (١٩٣٣) وطبعت الثانية متأخرة جداً (١٩٨٣) بمجلة الدوحة ثم أعيد طباعتها ضمن سلسلة الأعمال الكاملة لشوقى بالهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٢) كما أن لشوقى مسرحية نثرية كتبها فى سنوات نفيه فى أسبانيا هى «أميرة الأندلس» لا تدخل فى إطار هذا البحث.

ولم تكن عشرات السنين التى قضاها شوقى قبل صدور «مصرع كليوباترا» منفصلة عن المسرحية الشعرية، بل كانت رؤية شوقى التاريخية فى مرحلة التكوين والنمو والتعميق وهى أمور وجدت تجسدها فيما كتبه شوقى نثرا أقصد ما كتبه رواية أو مسرحية، فى هذه الفترة الطويلة إلى جانب ما كتبه من شعر المناسبات السياسية والاجتماعية والثقافية، وهو ميراث طويل مثل خلفية فنية ساندت شعره، وقوت أدوات تشكيله للمسرحية الشعرية، فكانت العودة حميدة ومؤثرة، وتقدمت بالمسرح العربى خطوة كبيرة نحو الأمام، رغم كل ما هوجم به مسرح شوقى فيما بعد، على لسان، «محمد مندور» أو «طه حسين» أو «عباس العقاد» أو غيرهم.

لقد دار معظم إنتاج شوقى فى التاريخ فى الرواية أو المسرح أو الشعر ولقد عاد شوقى لعصور تاريخيه كثيرة ومتنوعة أغنت أعماله الشعرية والمسرحية والروائية حتى أنه كان يكتب أكثر من نوع أدبى فى تاريخ عصر واحد، كما فعل مع العصر الفرعونى فى (قمبيز) و(كليوباترا) فى المسرح الشعرى (ولادياس) و(ورقة الآس) و(دل وتيمان) فى الرواية التاريخية إلى جانب القصائد التاريخية.

كما كتب عن تاريخ العرب قبل الإسلام مسرحيته (عنترة) ثم عن التاريخ الإسلامى أخذ مسرحيته (مجنون ليلى) ومن العصر العثمانى أخذ (على بك الكبير) وكان ذلك وراء التشابه بين موضوعات أعماله الشعرية والمسرحية والروائية بل بين التقاليد والأدوات الفنية والرؤية الجمالية.

وكذلك تشابهت الموضوعات التى عالجها شوقى فى فترة كتابة واحدة، فقد حدثنا سكرتيره الخاص أن شوقى كان يكتب فى أكثر من مسرحية فى وقت واحد، فعلى سبيل المثال كان يكتب فى (قمبيز وعلى بك الكبير والبخيلة والست هدى [1] فى وقت واحد، وأكثر من ذلك أنه كتب معظم مسرحياته (الأخيرة) فى فترة مرضه، ففى حوالى عامين كتب (مجنون ليلى، قمبيز، على بلك الكبير، البخيلة، الست هدى) فى الفترة ما

بين: (٢٤ ديسمبر ١٩٣٠ و٢٠ أكتبور ١٩٣٢) وهذه الكتابات المتلاحقة أورثت تكراراً فى (المعجم) والصور الشعرية والأساليب اللغوية والفنية.

ثم إن شوقى كان يغير فى نصوص مسرحياته بعد أن يشاهدها على المسرح وبطريقة فورية فى الفترة نفسها التى شهدت غزارة إنتاجه وكتاباته المسرحية الشعرية، فساعد ذلك على التشابه أيضاً.

وسبب ثالث ـ ومهم ـ وراء ذلك هو رغبة شوقى فى أن يرسم صورة للبطل «المخلص» الذى يسعى لتحرير بنى وطنه، ويهزم فى نفسه الأثرة والأنانية، وهذا ما جعل أبطاله وبطلاته من القواد، والحكام والفرسان فى المأساة بخاصة، مما يجعلنا نلاحظ تشابهاً بين كليوباترا ونتيتاس، وعنترة، وعلى بك الكبيرة، ثم نجد تشابها فى الملهاة بين الست هدى والبخيلة.

وأعتقد أن السبب الكامن وراء ذلك هو الفكرة المسيطرة على رؤية العالم لدى شوقى، وهو يعالج مسرحه فإننا نجد ـ دائماً ـ انتصاراً (للأرض/ الوطن) على (العدو وعلى الفرد) أو انتصاراً لقيمة من قيم التضحية، والفداء، والبسالة، والتحرر، والمحافظة على القيم والمبادئ المتوارثة، وجاء ذلك فى سياق فنى، تاريخى، سياسى، يمجد كل ما يثبت الوطن فى النفوس ويحركه فى وجه العدو المحتل لأرض مصر آنذاك وهى واقعة تحت الاحتلال البريطانى.

ولذلك التقت عند شوقى طريقتان للتخلص من العدو هما: المحافظة على التراث، والحركة ناحية الأفضل فى الحضارات الأخرى، من أجل مصلحة البلاد والعباد، تحت وطأة المحتل، وتحت ضغط تزايد الطلب على الحرية والاستقلال أو الموت الزؤام.

وهنا لابد من أن نشير إلى أن مسرح شوقى الشعرى يؤخذ كله كوحدة واحدة، بسبب توحد الرؤية والأدوات، فى المأساة ثم فى الملهاة، بصرف النظر عن تاريخ النشر، لأن النشر لا يمثل الترتيب الحقيقى لظهور النص أو كتابته، وعلى من يدرس مسرح شوقى الشعرى دراسة تطورية حسب تاريخ النشر، أن يراجع ما نشره، وأن يأخذ فى اعتباره تداخل الموضوعات والشخصيات بل والمواد التاريخية الداخلة فى تركيب النص وصياغته، أى يؤخذ مسرحه وحدة متصلة نامية.

ولا ننسى الدور المهم الذى قامت به القصيدة التاريخية من وظائف سياسية واجتماعية هامة، خلال فترة توقف شوقى عن كتابة المسرحية الشعرية، خاصة قصائده القصصية، ورواياته التاريخية.

ومن ينظر لقصيدته الطويلة القاصة فى شكل الأرجوزة (رواية فاشودة) التى نشرها بالمؤيد (٨ نوفمبر ١٨٩٨) [٢] أو قصيدته (صوت العظام أو عرابى أمام قتلى التل الكبير) المنشورة بجريدة اللواء (١٢ يناير ١٩٠٢) [٣] أو قصيدته (احتفال الخزان أو سد أسوان) المنشورة بجريدة اللواء (١٨ ديسمبر ١٩٠٢) [٤] يشعر أن شوقى لم يتخل عن روحه القصصية الشعرية أو الدرامية الشعرية التى كتب بها على بك الكبير من قبل، بل استمرت حتى أخرج الثمرة الدانية (١٩٢٧).

بل إن جذور مسرحياته وشخصياته تبدأ من الشوقيات فأول حوار نجده فى قصيدته «زينب المتطوعة» (ص٤٨)، كما نجد أن زينب المتطوعة لفداء الوطن (ص٥٠) جذر مهم للمرأة المتطوعة فداء للوطن فيما بعد فى كليوباترا، ونتيتاس، وأميرة الأندلس، كما نجد ملامح منها فى عبلة،. وفى شخصية إقبال زوج على بلك الكبرى حيمن غيابه خارج مصر، أو فداء لتقاليد الوطن (ليلى).

وجد فى قصيدته (أبو الهول) (ص١٤٥) عدة أصوات: الشاعرة، والفتى، والفتاة، ونجد الوصف القصصى كما نجد الخروج إلى بحر غير بحر القصيدة الأول، صورة مصغرة للقصيدة الدرامية، وهذه الملاحظات كلها وما سبقها تصب فى التكوين الدرامى والشعرى بعد عام ١٨٩٣ حتى (١٩٢٧) بطبيعة الحال.

ولقد حافظ شوقى من خلال مادة التاريخ التى احتوت معظم إنتاجه، أن يوظف التاريخ لخدمة الحاضر وقضاياه، وعرض وجه الماضى فى إشراقه، كما حاول أن يؤكد دور الريادة فى عصره، بل حاول أن يتسق مع هذا العصر بتوكيده على دور الشعر فى حفظ المجتمع ونرى إشارة له فى كتابه (شيطان بنتاؤر) تحث على الوظيفة الأخلاقية للشعر والشاعر من البداية فقوله: إن الأستاذ «بنتاؤر» هو من كبار أساتذة الأمة وأهل الإرشاد فيها، وهذه الوظيفة العالية يؤديها أمثاله الحكماء فى كل زمان ومكان أينما وجدوا، وكيفما ارتأوا، وكل تعرض لهم فيها تعرض للفضيلة» [٥] ويقصد من ورآء ذلك تحريك وترقد جمد فى فؤاد الأمة، عن التأثر بالحال.. وإحياء عاطفة فى النفوس جفت لعدم تعهدها من بدء الأزل.. [٦] وقد أحيا المنفى (١٩١٥ ـ ١٩٢٠) فى نفسه هذه الجذوة أكثر من قبل كما هو واضح فى مسرحه الشعرى.

مزدوجات مسرحية

يرتبط مسرح شوقى بعضه بالبعض الآخر، فى شكل مزدوجات، ترتبط فى كل مزدوجة مسرحيتان، من عصر واحد كالمزدوجة الفرعونية ٠كليوباترا، قمبيز) أو مشكلة

واحدة مثل مزدوجة (مجنون ليلى وعنترة) ومزدوجة (الست هدى، البخيلة) وتقف مسرحية (على بك الكبير) لتمثل مزدوجة من طبعتيها، فقد تغيرت الطبعتان وحدث فى الثانية اختلافات متعددة ومتنوعة عن الأولى اختزلت خبرة شوقى الجديدة فى المسرح.

وفى كل مزدوجة نجد تضاداً يكمل بعضه بعضاً، ويخلق نتيجتين ومصيرين، ففى حين تنتحر كليوباترا، تعيش نتيتاس بطلة مسرحية قمبيز، وفى حين يحرم مجنون ليلى ويجن من محبوبته، يحصل عنترة على محبوبته، وفى حين تحرم الست هدى أزواجها من الميراث وتهبه للجمعيات الخيرية، تعطى البخيلة الفرصة لحفيدها ومحبوبته أن يصلا إلي المال المستتر ويستخدمانه في الزواج.

وتقف «علي بك الكبير» متفردة بهزيمة البطل، واكتشاف أخوة إقبال لمصطفى فتكافأ على ذلك باكتشاف من يحميها من غدر المنقلبين ضد زوجها.

وبذلك يراوح شوقى في نهايات مسرحياتها بين العقاب والثواب، وندرك أن العقاب جاء كحل عادل لمصير الشخصية مقاساً بما قدمته من أعمال لصالح القضية الدائمة في مسرح (الأرض/ الوطن/ التقاليد) فيموت الأنانى (كليوباترا) والمفرط في حقه (قيس وليلى) والمغتصب (على بك الكبير)، والكنود (هدى والبخيلة)، لذلك تلقى الشخصية مصيرها بالسلب أى بالحرمان من الحياة، وبذلك نجد أن الثواب كالعقاب من جنس العمل، حيث يبقى ويعيش المضحى في سبيل وطنه (نتيتاس ابنة الملك المخلوع) و«إقبال» المحافظة علي غيبة زوجها وتنتصر «الفضيلة» ومكارم الأخلاق ، وتحصل «عبلة» علي حبيبها «عنترة» لأنها تمسكت به وأوفت بالعهد، والخادمة حصلت علي مال البخيلة لأنها لم تمد يدها لسرقته وهي تستطيع، وبذلك تكون مصائر الشخصيات قوة عادلة، تصنع نهاية مناسبة للمأساة أو للملهاة الشوقية في شكل الثنائيات المسرحية المزدوجة التى تكمل بعضها البعض. وبذلك يجسد شوقي في مسرحة رؤيته الاخلاقية التي تحدثنا عنها منذ قليل.

بذلك يكون الصراع في مسرحه كله بين (الأرض × والفرد) أو بين (قيم الجماعة ورغبات الفرد) ولابد أن تنتصر (الأرض) وقيم الجماعة كما وضح فى مصير الشخصيات والنهايات المأساوية وغير المأساوية فى مسرحه. لأن انتصار الأرض يعني رمزياً انتصار مصر علي عدوها المحتل آنذاك.

وحينما نربط سير الأحداث التاريخية التى استقاها شوقي من التراث بما حدث للشخصيات، وما تمثله في حالتي الشقاء والسعادة، أو الفشل والنجاح، ندرك بسرعة

مجازية «التمثيل» التي تستعير التاريخ (شخصية وحدثاً) لتناقش به (الواقع). ولم يكن العود إلى «الماضى» هروباً من شوقى، بل تقنية وأداة لتعرية الواقع والدفاع عن الأرض ضد المحتل (الغريب). لذلك نرى مسرحياته تعج بالأجناس الغربية: رومانية، يونانية، فارسية، تركية، مملوكية، وكلها تأتى فى حالة «عدوان» أو استعمار واغتصاب، ودائما تنتهى بالموت أو الجنون أو الحرمان.

لهذا يمتلىء مسرح شوقى بحوادث الموت والقتل والانتحار والمبارزة، كما يغص بحوادث الملوك والأمراء والقواد، داخل حياة القصور التي عاش بين أصحابها كثيرا، وكثرة هذه الحوادث تدل على تأثره «بالمأساة» فى شكلها المفجع، سواء فى صورتها الشرقية، أو «اليونانية» (أو كما تأثر هو بمسرح النهضة الفرنسى، ومسرح عصر البلاط) ونشير هنا إلى أن «سقطة البطل» المأساوى تمثلت في مسرح شوقى في التفريط فى حق الوطن والقيم (محور الشبات) فكان لابد أن يغير شوقي سقطة البطل التراجيدى اليوناني الذي يصارع الآلهة. أى ينقل من أشكال الصراع شكلاً يناسب مرحلته الإحيائية التي كانت لا تستطيع أن تقبل صراعا مع الآلهة. ولكنه أبدل «الآلهة» «بالقضاء والقدر» أو «بالحظ» وهو قوي تفعل فعل الآلهة اليونانية، أعنى تقوم بدور «المصادرة» علي مصير الشخصيات، وهنا تعود كل «الفجائع» والحوادث إلى «القدر» الذى يملك المصير، فيعاقب المسيء ويثيب المصلح. ونظراً لسيطرة فكرة القضاء والقدر والحظ والنصيب كان لابد له أن يعرض للسحر وقراءة الكف والصلاة والدعاء، كوسائل لمواجهة «القدر» أو لمعرفته، ولذلك- أيضاً- نرى في مسرحه شخصية العراف والكاهن والساحر في المآسي. في حين يعرض لشخصيات «عادية» من مدينة القاهرة في الملهاة التي يبدعها عن قدرية المأساة. كاشفا عن تفاهة السعي وراء المال والثروة، فخرج عن المصادرات القدرية إلى التجربة الذاتية المعاشة فألغي دور القناع التاريخي والتمثيل الاستعارى [٧]. وترك الفرصة لنفسه أن تجول في الواقع ولفكرة أن يتباشر معه.

التقنية:

استخدم شوقي الشكل الحديث للمسرح الشعري العربى. فقسم مسرحياته إلى فصول ومشاهد، وتنقل بنا في الزمان (القديم، والوسيط، والحديث» وتنقل بنا فى المكان (القصور، الصحراء، ساحات الحرب، الأحياء الشعبية، المقاهى، البيوت) ورسم لكل زمان ومكان طباعه، وأحواله، وما يناسبه (من ديكور وأدوات). لذلك حينما نعيد تركيب مسرح شوقي نراه يدور بين مكانين «قصر» و«خلاء»، ويوازي القصر بالمنزل

والقاعة والخيمة والمكتبة والمعمل والمنزل وكلها أمكان «مغلقة». ويوازي الخلاء بالبحر مرة والصحراء مرة أخري وساحة القتال والشارع وكلها أماكن «مفتوحة» وهنا يقف المكان في ثنائية تتوازى مع الثنائية العامة للرؤية الشوقية كما رأينا إحدى تجلياتها فى الثنائيات والمزدوجات، ولكن في حالة تسمح بتكميل الثانية للأولى.

ويوظف شوقي جو القصور، ويقيم دائماً حفلات الرقص والغناء والشراب، كما حدث فى قصور كليوباترا وقمبيز وعلى بك، وتحايل فى -الصحراء- بإقامة ليالى السمر. وبذلك لا تخلو مسرحية عند شوقي من الغناء (الموسيقى) والشراب وما يستتبع ذلك من «الرقص» وإشاعة جو المرح، بالتعليقات المضحكة أو الاستعراضات الفكهة.

وهذا كله واضح في كل مسرحياته، مما جعل «طه حسين» - في نقده- لمسرح شوقى يركز علي هذه الخاصية الغنائية الموسيقية الراقصة إذ يقول عن شوقى إنه «يري التمثيل»، ويري الغناء فينفق بقية عمره فى التمثيل والغناء، أما فى الغناء فقد أجاد من غير شك، وأما في التمثيل فقد غنى وأطرب وأثر في القلوب [٨]. ولم يكن لطه حسين أن يقول هذا التعليق، إلا بسبب هذا التركيز الواضح من قبل شوقى علي الغنائية والموسيقية، ولكن ينبغى أن نتلمس لشوقي المبررات الفنية إذ ترتبط هذه التقنيات بالمسرح العربى آنذاك، بل من قبله، كما بينا في البابين السابقين، لذلك فقد ركز طه حسين على نقطة الخلاف وترك ما يمكن أن نتفق عليه وهو عدم القياس علي المسرح اليونانى أو الأوروبي الحديث مع تجربة كانت لا تزال في دور التكوين والإنضاج.

وقد سرت مقولة طه حسين هذه فيمن بعده من النقاد لدى «محمد مندور» و«على الراعى»، و «جلال الخياط» وغيرهم فأهملوا خصوصية المسرحية الشعرية في لغتنا العربية عبر تاريخها، وأهملوا بالطبع خصوصية المسرحية الشعرية الشوقية، وقد كان طه حسين من القلائل الذين يؤمنون بأن مستقبل الثقافة في مصر لن يكون إلا امتداداً صالحاً راقيا ممتازاً لحاضرها المتواضع المتهالك الضعيف [٩]. لكنه لم يسحب هذا الكلام على شوقى فى حين ان بعض النقاد يقفون بجانب شوقى في هذه الخصيصة فعند شوقى أن «الميزة الغنائية الموسيقية مسايرة لصنعة المسرحية، وتجاري بذلك ميول الجمهور، وطبيعة الممثل، والمسرح المعاصر [١٠]. ولكننا لا نجاريه حتى آخر حديثه، لأن المسرح المعاصر له آنذاك غير المسرح المعاصر لنا الآن، كما أن هناك أنواعاً كثيرة من المسرح، وحرى أن يقال: إن الغنائية أقرب التقنيات إلى المسرح العربي [١١]. ونستطيع أن نتعرف على هذا الموقف عند معاصرى شوقى المنصفين، ففى مجلة «أبولو» نجده:

وحد لغة المسرح الشعري، واستفاد من الحس الغنائى للشعر العربي، في حين كان رواد الدراما الشعرية أمثال: اسماعيل عصام، ونجيب حداد، وخليل اليازجى، يخلطون بين النثر والشعر والغناء. لذلك يقف أحمد شوقي بمسرحه علماً ورائداً مجدداً بينهم [١٢].
وإذا كان «محمد مندور» يرى أن مسرحيات شوقى قابلة للتلحين كلها، فكان يجب أن تعالج كأوبرا «وعندئذ كان لابد أن يختفي ما لاحظه بعض النقاد أو معظمهم من أن هذه المقطوعات الغنائية قد جاءت أحياناً دخيلة على بناء المسرحية، معوقة لسير أحداثها، وتطوره نحو خاتمتها، غير مجدية فى سير الأحداث أو الكشف عن الحقائق النفسية للشخصيات [١٣]. فالحقيقة أن هذه المقطوعات الغنائية هى من تأثير القصيدة التي لم يستطع أن يتخلص منها شوقى، فظلت شغله ولازمته وهي إن عطلت سير الأحداث في بعض المواقف لم تفعل ذلك فى بعضها، والفيصل هنا، عرض النص الأدبى على المنصة.

ورأى مندور مؤسس على مارآه من جدة فى أوبريت «أحمد زكي أبو شادي» التي نشرها في الوقت الذى أخرج فيه شوقى هذه المسرحيات الشعرية، والواقع أن النوعين مختلفان من حيث أدوات التشكيل والأداء والغرض.

فلم يخضع شوقى وهو يشكل مسرحه الشعرى لقالب مسرحى كلاسى أو كلاسى جديد، أو رومانسى، إنما مزج كل ما تعلمه في شكل مسرحى خاص، فقد أخذ من التقليد شكل المأساة (وعدل فيه) وأخذ عن الرومانسيين إثارة العواطف والوجدان.ولكنه لم يأخذ عنهم تحليل النفس البشرية، وهكذا كان مسرح شوقى الشعرى خالصاً وأصيلاً. اعتمد على الأصول التاريخية والفنية لفنوننا الشعرية والقصصية، واعتمد على ما رآه من المسرح الأوروبي الحديث والقديم، وخرج لنا من ذلك كله صادقاً مع نفسه وفنه ومتلقيه.

ومن المنطلق نفسه يهاجمه أصحاب المدرسة الجديدة (الديوان، الغربال) من خلال مفهوم الوحدة العضوية ولكنهم إن أفلحوا في نقد شعره، فقد هوموا حول مسرحه، فالعقاد مثلا يعتقد أنه «أيا كان اعتذار الشاعر في تغيير الأوزان موقفا بعد موقف، فما نخال أحداً يعذره حين يغير الوزن فى البيتين الاثنين يلقي بهما الممثل والممثلان في الحوار الواحد أو في النفس الواحد..» [١٤]. ونعتقد أن العقاد قد جانبه الصواب حين عالج الموقف الدرامى، كما يعالج النفس الشعرى، فإن التلوين الصوتى، واختلاف حالات المتحدثين، بل المتحدث الواحد من لحظة لأخري يستتبع تغييراً في نغم الحديث

وإيقاعه، لذلك يختلف الوزن من متحدث لاخر ومن موقف لآخر، ومن حالة لأخرى ومع هذا، يظل شـوقى بهذه الـريادة، وبما صنع حوله من ضـجـة أدبية ونقـدية مؤكـداً الريادة والأصالة، فقد حافظ علي طريقته التقليدية في النظم داخل المسرح والشعر علي السواء، بتـقطيع البيت (الوزن الواحـد) بين أكثر من مـتحدث، فسـهل الطريق لمن أتي بعـده الا يتقـيد بالقـافيـة (الشعـر المرسل) وأن يختـار البحـور السهلة، فكان أن كـتب «باكثير» شعره الحر المطلق، فى مسرحيته الأولى بعد وفاة شوقي بسنوات قليلة جداً تعد على اليد الواحدة كمـا سنرى في النقلة الشعرية والدرامية القادمة لدي باكـثير... وقد أتاحت اجتهادات شوقى الفرصة لكسر البـيت وتجزيئة- وبالتالي إهمال القوافي القريبة والمتتابعة.

وبعد، لقـد خلص لنا شوقى المسرح الشـعري من الخلط وميزه، وأعطى الفـرصة لمن جاء بعـده أن يبنوا بناء صحيـحاً فقد أفـسح لهم طريق التجديد والتطوير، بعـد أن قدم النماذج الجيدة المحافظة.

الهوامش:

(١) أحمد عبدالوهاب أبوالعز، اثنتا عشر عاما فى صحبة أمير الشعراء، وما بعدها، المكتبة التجارية- القاهرة، نوفمبر، ١٩٣٢. ص٢٠

(٢) محمد صبري السربونى، الشوقيات المجهولة، جـ١ ، دار المسيرة- بيروت ١٩٧٩. من ص ١٣٠ إلى ص ١٣٦

(٣) السابق، جـ١ ص ٢٦٢ إلى ص ٢٦٦.

(٤) السابق، جـ ص ٢٩٤، وانظر الشوقيات، جـ١ المكتبة التجارية الكبرى.

(٥) أحمد شوقى، شيطان بنتاؤر، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٠١. ص ٤٠

(٦) السابق ص١٣.

(٧) راجع المصادر الشوقية الآتية، وكلها صادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بمناسبة الذكرى الخمسين لشوقى ١٩٨٢م.

- مصرع كليوباترا، قمبيز، علي بك الكبير، مجنون ليلي، عنترة، الست هدي، البخيلة، وراجع أيضا الخلاصات التاريخية المدنة في نهاية المآسى الخمس الأولى في طبعة المكتبة التجارية الكبري بالقاهرة، فقد حذفت من طبعة الهيئة للكتاب.

(٨) طه حسين، حافظ وشوقى، مطبعة الاعتماد، القاهرة الطبعة الأولى، مارس ١٩٣٣. ص ٢٢١

(٩) طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، مطبعة المعارف القاهرة، ١٩٣٨. ص٦

(١٠) محمود حامد شوكت، المسرحية في شعر شوقي، مطبعة المقتطف والمقطم، القاهرة ١٩٤٧. ص٢٥

(١١) انظر في ذلك:

مدحت الجيار، وظيفة الصورة الشعرية فى مسرح شوقى الشعري، دار المعارف، القاهرة الطبعة الأولى، ١٩٩٢.

(١٢) راجع: مجلة أبولو صفحات،٣٤٧، ٣٩٨، ٤٠٠ عدد نوفمبر ١٩٣٤.

(١٣) محمد مندور، مسرحيات شوقي، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٦. ص٣٠

(١٤) عباس العقاد، قمبيز في الميزان، مطبعة المجلة الجديدة، بدون تاريخ ص٧

مسرح باكثير الشعرى
التاريخ وتجديد العروض وانطلاقة التحرر

باكثير يجدد

يمثل مسرح «على أحمد باكثير» الشعري خطوة متقدمة في تاريخ مسرحنا الشعري الحديث. فقد أخرج مسرحه بعد شوقي بسنتين تقريباً. وأخرج لنا ثلاث محاولات جادة، ومتنوعة: هي «همام أو عاصمة الأحقاف» ونشرها أول مرة بالمقتطف مجلد (٨٥) أول أكتوبر (١٩٣٤) أى بعد وفاة شوقى بعامين فقط، وأخرج الثانية «اخناتون ونفرتيتى» بعدها بعدة سنوات، فمقدمة باكثير للمسرحية مؤرخة بـ (١٩٣٨) بينما تشير تواريخ النشر إلى عام (١٩٤٠) بالمقتطف مجلد (٩٧) نوفمبر (١٩٤٠) ومسرحيته الثالثة وهي «قصر الهودج» خرجت لنا عام (١٩٤٤) من مطبعة مصر[1].

وواضح أن «باكثير» كتب مسرحه الشعرى خلال (١٩٣٤ - ١٩٤٤) أى خلال ما يقرب من عشر سنوات ثم ركز عمله فيما بعد علي الرواية والمسرحية النثرية. وتم له ذلك. أما مسرحياته الشعرية فقد تدرجت تدريجاً فنياً تلقائياً، وكانت تطويراً للشعر والمسرح الشعري العربي، فقد كتب مسرحيته الأولى علي النمط التقليدي الشائع. أى بالشكل المتوحد الوزن والقافية وعالج من خلاله حياة مجتمعه الحضرمي، فى العصر الحديث، مركزاً علي الدور الإصلاحى «للشاعر» والمثقف، ليقضى على تخلف

والواقع الاجتماعي والفكري، ولكن لا يمكن تسميتها مسرحية إلا علي سبيل التجوز لافتقاده إلى المقومات الاساسية للمسرحية من بناء وحركة ورسم شخصيات» [٢].
ولذلك لم تبدأ انطلاقه باكثير، إلا فى مصر وبعد التحاقه بقسم اللغة الإنجليزية، وتعرفه علي الشعر الإنجليزى، التي مكنته من اكتشاف الشعر الحر، وساعدته تلقائيته علي أن يستخدم، في ترجمته، لمشهد من « روميو وجولييت» لشكسبير، الشعر المرسل الحر، وكان ذلك مدخله إلى التجديد فى شكل الشعر العربي، وقدم من خلال اكتشافه مسرحيته المهمة «اخناتون ونفرتيتى»، ثم عاد إلى مسرحية «روميو وجولييت» وترجمتها كاملة «بمزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر، فهو مرسل من القافية، وهو مطلق لانسيابه بين السطور، فالبيت هنا ليس وحده، وإنما الوحدة هى الجملة التامة المعنى، التي قد تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارىء إلا عند نهايتها وهو حر كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات فى البيت الواحد..» [٣].

وبهذه الانطلاقة العروضية الموسيقية، نقل باكثير المسرح الشعري العربي خطوة بعد خطوة شوقي. وسهل لمن جاء بعده أن يكتب بهذه الصيغة من خلال الرؤية الاجتماعية الواقعية التى سادت الوطن العربي بعد الحرب العالمية الثانية. لذلك كانت فترة كتابة باكثير لهذا النوع الجديد بداية آفاق جديدة للشعر العربى المعاصر إذ قرب ما بين الشعر ولغة الحياة.

وأخذ خطوة مختلفة بعد ذلك تمثلت فى كتابة مسرحية غنائية (أوبريت) وهي «قصر الهودج» وقد حرص فيها على أن يجعل «نظمها موسيقياً ما أمكن لتكون صالحة للتلحين وللغناء» فهو يقول : «ولم أتقيد فيها ببحر واحد، بل استعملت مختلف البحور حسبما يقتضى المقام.. ومتحاشياً اطراد البحر الواحد والقافية والواحدة ما أمكن.. كما حرصت علي التنويع في القوافى ليكون ذلك أبلغ فى التنغيم الموسيقي» [٤] حتى يتجنب أخطاء المسرحية الأولى. ويوظف الطاقات الموسيقية للغة واللحن والعروض العربى.

وبذلك يكون باكثير قد قدم ثلاث تجارب مختلفة نامية دفعت المسرح شوطا بعيدا في التشكيل الدرامى الشعري حيث ناسبت «مقتضيات الحوار الدرامى الناجح فقد توافرت في هذا (النص) وصارت لها الأهمية الأولى، في حين توارت خلفها نبرة الشعر فلا تكاد تبين ، ومن ثم كان ما يجذبنا إلى متابعة الحوار هو- فى المحل الأول حركته المعنوية، أو -إن شئت- الدرامية لا روعة الشعر ذاته، أو جهاره موسيقاه، وهذه هي الصورة النموذجية للمسرح حين يكتب شعراً» [٥] .

ولقد استطاعت هذه الدفعة الشعرية والحرية التشكيلية الجديدة لشعرنا ولمسرحنا، ان تلاقى أخطاء المسرح الشعرى السابقة، أعنى أن «باكثير» قد أعطى نموذجا للشاعرية التي يمكن أن نجدها روحاً يسري في النص حتي إن كان فى ظاهره نثرياً، مما كان له أكبر الأثر علي تطويع اللغة شعراً ونثراً لمقتضيات الحداثة والتعاصر أى وضوحها لدي المتلقي مع احتفاظها بالشاعرية التي تضمن لها الجودة الفنية.

ولا تنسي أن رؤية باكثير المرتبطة بقضايا الواقع العربي الاجتماعية والسياسية قد ساعدته علي هذا التجاوز والانطلاق وربطت نصوصه بالواقع والمتلقي، أعنى أنه ساهم في تطوير الواقع عن طريق تطوير المسرحية.

ثلاث مسرحيات

همام

يعرض باكثير في مسرحيته الأولى حالة مجتمعه في ثلاثة فصول، خصص الأول منها لبيان جهود واقعة وسيطرة الأفكار التقليدية المتخلفة التي تتستر تحت ستار الدين أو وراثة الحكم والعلم.

فيبين ما عليه واقع بلاده «حضر موت» وهي بلاد «الأحقاف» التي جهلت العقل وجعلت المرأة جاهلة ونظم التعليم قائمة علي الحفظ والاسترجاع مما ساعد علي انتشار كثير من الأمراض الاجتماعية مثل حب المال وتفضيله علي كل شيء (٢٩) والتواكل واحتقار العمل اليدوي (٤٠-٤١-٤٢) ثم (٤٥-٤٦) حيث أكمل بقية الأمراض فى الفصل الثاني، وتفشى الرشوة، كما أدى الجهل بالدين إلى تقبيل يد الشيخ وزيارة المقام وما يتم فيه من طقوس سخيفة.

وقد حدد (همام) بطل المسرحية الخلاص بيد أفكار (محمد عبده) و(جمال الدين الأفغانى) كما يتأتى الخلاص بتحرير المرأة وتقدم وسائل التربية. واستمر «همام» في دعوته، تساعده (أخته) التي كانت تخطب في النسا، كما كان هو يخرج إلي الرجال بخطبهم حتي وجد أنصاراً له من الجنسين، وهنا تنشأ قصة حب بين همام وحسن وتتجمع الأسباب ضد همام من أهل بلاده الذين أضيروا من أفكاره الإصلاحية ومن أهل محبوبته، فما كان إلا الهجرة، حتي تتحسن الأحوال، وهنا يصطحب معه (عامراً) صديقه، ليكون سنده في الرحلة.

ويعود «همام» من رحلته بعد سنتين، ويتم زواجه بحسن فى مشهد من الغناء والفرح

استخدم فيـه باكثير خبرته بمراسم الزفاف في بلاده، ولا تقف المسـرحية عند هذه النهاية السعيدة (زواج البطل من حُسن)، فقد خلق قصة حب لا يتم الزواج بين صديقه محمد وعلوية لأن تقـاليـد الوراثة عند أهل مـحمـد تمنع من الزواج بمن هم خـارج آله، ثم إن الخطاب يبعدون عن خطبـة علوية لأنها فقيرة، من جـهة ثانية فيمرض مـحمد، وتمرض علوية، في الوقت الذي يسافـر فيه همام إلى «مكة» لقضـاء مناسك الحج، تاركاً زوجة شبـه مريضة وفي مكـة بتسلم همام برقـية فيـه نبأ وفـاة زوجه حسن، وصـديقه محـمد ومحبوبته علوية، فيقوم ليمثل أمام البيت الحرام ليدعو دعوة لبلاده فيها خلاصة رؤيته:

وانظر إلى (الأحقاف) بالرعاية   وأولهـــا بفضــــلك العناية

بالعلم والأخلاق والهــــداية   فجعل عنها الجهل والعماية [٦]

والمسرحية -بعد ذلك- بطيئة الحركة، تقوم علي الإخبار والوصف، أما حوارها فأشبه بمقطوعـات شعـرية طويلة، وقليـلا ما ينـقسم الحـديث ويتوزع بـين المتحـدثين، ولكنه يتحايل علي هذه السآمة بحيل غنائية. إذ يؤمر المغنى بالغناء (ص ٣٥) أو يترك القينات والجمهور في حالة غناء طويلة في المشهد الرابع من الفصل الثالث، وكلها حيل ضعيفة التأثـير علي كم «المونولوجـات» المتعب والبـارد الذى لا يأخذ من الشـعر إلا عـروضه ويترك حرارته وخياله.

إخناتون ونفرتيتى

أمـا تجربتـه الأسـاسيـة التى أطلقت مـسـرحنا العـربى لآفاق جـديدة فـهي «إخناتون ونفرتيتي [٧]». التي كتبـها بالشعر الحر المطلق، ودعـا فيها إلى التاريخ، كـما دعا كل من كتـبوا مـسرحنـا الشعـري، فالتـاريخ منبع لا ينتهى من الأحـداث والشخـصيـات التي تساعدهم على الصياغـة والتشكيل. وعودة باكثير للتاريخ طبيـعية إذن وتكشف العلاقة الوثيقـة بين المسرح الشـعري والتـاريخ وهي علاقـة لم يستطع أن يسـتغني عنهـا كاتب للمسرح الشـعري العربي حتي الان وإن عالج بعـضهم الموضوعات اليوميـة والمعاصرة فى مسرحيات أخرى.

وإخناتون ونفـرتيتى، تعـود إلى التـاريخ الفرعـونى، تستلـهم منه ومن حيـاة إخناتون الموحد الأول للالهة، وتنقسم هذه المسرحية إلي حركات أساسية: تبدأ بمقدمة نري فيها كـبيـر الكهنة يحذر من حـوله من الأمـير الطالع ابن الملـكة «تى»، لأنه علم من صفـاته الذهنيـة والروحـية مـا يؤهله لنـقد ديانة آمـون ولتـأسـيس ديانة جـديدة، تضيع هـيبـة

الأمونيين، لذلك فكر رئيس الكهنة فى نزع سم «إخناتون» الذى شبهه «بالصل» ابن «الحية»، وما تنتهى المقدمة إلا ونحن أمام لحظة الصراع بين عصرين ومذهبين وسلطتين، ونلاحظ أن الحديث عن «الصل والحية» أثر من آثار التراث الدينى والشعرى تسرب إلى باكثيرة بقوة لاتملك إنكارها فقد شكل الثعبان مفتاحا للنصين: كليوباترا (شوقى) وإخناتون (باكثير) وهذا لون من التواصل الفنى لا شك يرتبط بالمسرحيات التى تدور فى القصور، وبخاصة فى عالم الكهنة والأسرار الدينية. لارتباط الكهنة بالطب والمعمل والكيمياء، وارتباط القصور بالمؤامرات والاغتيالات.

ثم يبدأ الفصل الأول والملكة «تى» تصبر ولدها وتدعوه إلى النسيان والاعتبار بالآخرة، لكن الابن يظهر فى لحظة حزن وتفجر بلورها فى قسوة قلب الرب «آتون» إله الشمس، وفى حوار الملكة والأمير نحس مدى الحزن المسيطر عليه بسبب وفاة زوجه الحبيبة.

ثم ينتقل المشهد عندما يقطع الحوار صوت أقدام الأب الفرعون الذى يتناقض فى حبه للنساء مع ابنه، ويكاد الأمير من الحزن أن يجن فتفكر الملكة فى حيلة ترد إليه صوابه، فقد خطبت له إحدى بنات الأمراء وافهمتها بأن تغيير اسمها إلى اسم حبيبته الأميرة الميتة، وسيلة لعلاجه كما أن التعديلات التى تصيبها مجرد إقناع للأمير بها. ورضيت الفتاة واستدعت الملكة كاهن «آتون» ليجرى تمثيلية البعث أمام الأمير حتى يصدق، وتقوم الفتاه بدورها جيداً وينتهى الفصل الأول بهذا البعث واللقاء بين الأمير والحبيبة المزيفة.

ونلاحظ أن باكثير قد استفاد من طقس الشعب الفرعونى، فأقام الغناء احتفالا بعودة الروح، وسوف نراه يفعل ذلك فى «قصر الهودج» كما فعله من قبل فى «همام» وهى تقنية تتسق وروح عصره كما أشرنا فى البابين الأول والثانى من قبل.

والفصل الثانى المعنون «بالإيمان» يتناول إخناتون وقد بدأ رحلة الإيمان والانغماس فى السعادة الروحية التى تؤرق حياته وتسهده إلى جوار زوجه نرتيتى الجميلة التى تحمل له جنينا، وقد صمم «إخناتون» أن يترك عاصمة «أمون» وكهنته ويتجه إلى الصحراء لبناء معبد وعاصمة جديد للإلة «آتون» إله الشمس الذى سيملأ مصر نوراً وخيراً، وفى هذا الفصل يتحايل باكثير فيورد الغناء على لسان نفرتيتى وهى تنيم إخناتون المتعب السعيد. كما أنه أكثر من مشاهد الحب، والحديث عنه، وبذلك مهد للفصل الثالث الذى سيشهد رسالته.

ورسالتـه هي التوحيد والمسـاواة بين الناس، وهى مبادىء دفـعته إلى مصـادرة أملاك «آمون» واحتسابها رصيدا «لآتون»، كما أنه يتسع بصداقته وبرسالته إلى الدول المحيطة حتى أنشأ لرسالته اتباعا كثيرين، فى حين طغى كهنه «آمون»، ثم فكروا فى الذهاب إلى «إخناتون» فى عـاصمتـه الجديدة ليـردوه عن مواقـفه التى تنبـأوابها من قـبل وهو طفل صغير. وينتهى الفصل الثالث ببيان قوة إخناتون وسيطرته على من حوله بقوة حجته.

أما فـصل «الاحتـضار»، الرابع والأخيـرة، ففـيه يسيـطر دين آتون وينتصـر، ويصبح قرص «الشمس» و«السيـف» صنوين فى هذا السياق. ونراه عند احتضاره يودع مـحبيه رغم الحمى الشديدة، ثم يرى خيالات الأموات، ويستسلم لآخر لحظاته وتفيض روحه بكلمات النهاية:

إخناتون ـــ نادنى باسمى فى تيه الأبد.

يعل من جوفى صوتى: لبيك.

وهى من مقولات إخناتون الموجودة حول ساقه فى متحفه ومكتوبة بالذهب.

وبهـذه الفصـول الأربعة يسـتعـرض باكثـير قـدرة الشعـر الحر المطلق على التـشكيل الدرامى، وقـد اختـار بحـرا شعـرياً سهـلاً وقـريباً من لغـة الكلام اليـومى وهو البحـر «المتدارك» وتفعيلاته (/ ٥/ / ٥) (فـاعلن) متكررة التى يمكن أن تتحول إلى (/ ٥/ ٥) (فعلن) وهى كـثيرة الإتيان فى الـشعر الحر وتشـعرنا باقتراب لـغة الشعر من لغـة النثر والحياة، فهى تواليات من المتحـرك والساكن تشي بالنمطية والعادية ولذلك لا يرفع هذا الايقاع الا رؤية عالية ومعالجة فنية قديرة.

ونلاحظ أن ثبات التـفعيـلة قد ساعـد على المتابعة ولكنه أحـدث شيئـا من الرتابة فى التلقى، مما دفع باكـثيـر فى المسرحـية التـالية «قـصر الهـودج» إلى أن ينوع فى البـحور والتفعيلات، فى موضوع عاطفى يثـير الوجد ويرفع من حرارة الحدث واللغة. فى حين كانت المعالجة فى إخناتون ونفرتيتى تقترب من الذهنية التى تغلب عليها بمشاهد الحب، والثورة الذهنيـة والأغانى، ثم بلحظات الصدام المذهبى الحـادة التى فرضهـا فى الفصل الرابع ولكنه فى النهاية قد راد طريقاً وعبده لمن جاء بعده.

أوبريت قصر الهودج:

أما فى قصر الهودج[٨]، فهو يعود إلى التاريخ الفاطمى، ويختار منه قصة حب ملتهبة بين سلمى وابن مياح عمها، ويختار طرفـاً ثانياً فى الصراع وهو الخليفة الفاطمى «الآمر

بأحكام الله». ويحدث الصراع بين الطرفين حينما يرسل الخليفة من يكلم «سلمى» (فى الفصل الأول) عن حب الخليفة لها، وحين ترفض شارحة حبها للبيد ولحياة أهلها، يصارحها رسول الخليفة بحبه هو، معرضاً الخليفة، ويتطور الموقف، حتى يتقدم الرسول لتقبيلها، فتصرخ من داخل الخباء، ويدخل ابن عمها وأبوها فتقص لهما ما جرى فيحاولان الاعتداء على الرجل ثم يكتشفان أن الرسول هو بالخليفة نفسه. وهنا يتغير الموقف، ويخرج ابن مياح، فى حين يعود الأب إلى التأسف للخليفة ثم يدخل مع ابنته ليشاورها فى هذا الموقف الحرج. وهنا يأتى أخو ابن مياح ومعه رسالة تفيد بأنه رحل عن البلاد، ليترك سلمى للخليفة، وحينئذ يعلم الخليفة الموافقة. أما «سلمى» والتى تقع فى حزن شديد على الحبيب الغائب، فتستسلم للواقع.

وفى الفصل الثانى، تنتقل سلمى إلى قصر السلطان، ويأتى ابن مياح لزيارتها ليلا، أما الخليفة فيقف ليراقب الموقف من وراء باب وابن مياح لا يراه. ويعبر الحبيب عن حبه لسلمى ويفسر لها هروبه بأنه يعطيها فرصة السعادة والغنى حتى لا يشقيها الخليفة، ويأتى الخليفة فجأة ويأمر بحبسه خمسة أشهر بعدها ينظر فى الأمر، وتبقى سلمى وحيدة تبكى عذابها كما فعلت فى الفصل الأول.

وفى الفصل الثالث يأتى والد «سلمى» بأمر الخليفة لينظر الأمر بعد خمسة أشهر لم يزر فيها الخليفة سلمى، وحينما يصل يعرف الحكاية منهما، وهى أن الخليفة قد طلق سلمى وقد أوفت عدتها، أما ابن مياح فيأتى من السجن بأمر الخليفة، وبعد عتاب مرير من عمه، يخبره الخليفة أنه أعطاه صداق سلمى عشرين ألف دينار، ويطلب من الشيخ عمار أن يزوجهما ويحدث العقد، بعده تنتقل سلمى إلى بلدها فى الصعيد، حيث تقام الأفراح، وتنتهى المسرحية عند هذا الحد بعد أن ذيلها المؤلف بخاتمة كلها أغانى وأناشيد بين سلمى والفتيات ثم بدعاء طويل للخليفة العادل.

وتقوم بنية هذا النص على فكرة فى القرآن الكريم وهى التى افتتح بها النص، اعنى حكاية داوود مع الرجل الذى أخذ منه زوجه، فأشار بالرمز «إن هذا أخى له تسع وتسعون نعجة ولى نعجة واحدة، فقال أكفلنيها..» وواضح أن الخليفة يتوازى مع الأخ الظالم، ويتوازى ابن مياح مع الأخ المظلوم أما النعجة فهى سلمى، والنعاج التسع والتسعون هى جوارى الخليفة الذى طمع فى حسن سلمى وظلم ابن مياح.

ويتوازى الرمز والمرموز مع فكرة «مثالية» أخرى هى التضحية من أجل الحبيب مهما كان الثمن ليسعد بها وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة بعودة الحبيب إلى محبوبته (وإعادة

سلمى للمظلوم) وفق ما انتهت إليه حكاية داوود مع الخصمين فى القرآن الكريم. وباكثير يعود إلى التاريخ المصرى المملوكى، وهو بذلك يسبق الكثيرين فى هذا الاتجاه، لكنه وقع فى أسر مجنون ليلى وعنترة، فإن العبارات التى تقولها سلمى عن الصحراء وعن حبها لها ولأهلها تماثل ما قلناه: ليلى وعبلة (عند أحمد شوقى)، ثم إن اختيار باكثير لعلاقة محبين ولدى عم، جعلته متأثرا بمشهد النار الشهير بين قيس وليلى والعم وإن تصرف وحور، فعلى الرغم من اكتشاف العم هذا الحب فى مشهد غرامى، يطرد بعده قيسا، نرى باكثير يجرى الاعتراف وطلب العفو من العم فى اللحظة المشابهة.

وتمتاز لغة هذه المسرحية بالسهولة، والتلقائية وعدم التصنع، ولكنها لا تعتمد الصورة الشعرية جوهراً لها، إلا لحظة الغناء التى ملأت «قصر الهودج» وفاضت على الخاتمة. فكانت أغنية طويلة ساعدها سهولة العبارة، داخل إيقاعها الحر المطلق الذى قربها ـــ مثل سابقتها ـــ من لغة الحياة وهذه إضافة تحسب لباكثير.

وصغر حجم المسرحية جعلها أقرب إلى التلحين الأوبرالى، والأداء الأوبرالى، أعنى الأداء اللحنى للعبارات، مع الإشارات المميزة، وساعد على ذلك كثرة المشاهد، والمقاطع المتطورة التى تصلح لهذا الغرض، ولكنها تحتاج لمقارنة مع إنتاج «أحمد زكى أبو شادى» من ناحية، رائد هذا الفن فى لغتنا، ومع بعض الأوبرات العربية التى لحنت تلحينا عربيا.

وهكذا يعطى لنا باكثير صوراً متعددة لتشكيل النص المسرحى. إذ لم يجمد عند شكل بعينه. لكنه رقى مسرحه وتطور معه حتى يناسب فكره، ويناسب متلقيه، وليترك آثاره فيمن يجيئ بعده. أعنى من كتبوا المسرحية الشعرية بالشعر الحر المطلق وهم كثيرون، لأنهم كتبوا مسرحهم بهذا الشكل الحر بعدما استفادوا من باكثير ـــ ومحمود حسن إسماعيل ـــ فى كتابة ـــ القصيدة الحرة أو قصيدة التفعيلة أو الشعر المطلق وهنا سوف نعرض لنمطين فى كتابة المسرح الشعرى:

الأول: يغلب الدرامية على الشعرية مشكلاً موقفاً سياسياً واضحاً ونأخذ مثالا له مسرح عبد الرحمن الشرقاوى.

والثانى: يغلب الشعرية على الدرامية لكنه يحتفظ بدرجة درامية عالية للنص، تتطور من مسرحية لأخرى، ونأخذ مثالا لهذا النمط مسرح صلاح عبد الصبور الشعرى.

الهوامش:

(١) انظر معجم، يوسف أسعد داغر، أقرام ٢٥٦، ٣٥٨، ٣٦٠.

(٢) على أحمد باكثير، فن المسرحية، دار المعرفة ط٢، ١٩٦٤، ص٧.

(٣) على باكثير، مقدمة ترجمة روميو وجوليت، مكتبة مصر ١٩٧٧، ص٢.

(٤) على باكثير، فن المسرحية، ص١٨.

(٥) عز الدين إسماعيل، مسرح باكثير الشعرى، مجلة المجلة عدد أبريل، ١٩٧٠، ص٨٣.

(٦) على باكثير، همام، منشورات مؤسسة الصبان، ١٩٦٥، ص١٢٦.

(٧) على باكثير، إخناتون ونفرتيتى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٧.

(٨) على باكثير، قصر الهودج، دار مصر للطباعة، ١٩٧٧م.

مسرح الشرقاوى الشعرى
شعر التفعيلة والخطاب السياسى

المسرح والواقع:

خرج العالم العربى من الحرب العالمية الثانية، ليستقبل فترة خصبة من تاريخه، توالت فيها حركات التحرر، حتى حصل على استقلاله رويدا رويدا حتى أوائل الستينيات، أما العالم الذى شهد الحرب فقد خرج أشد خوفا من الحرب، حتى المنتصرون انكشفوا أمام الشعوب، بعد أن وعدوا كثيرا قبل الحرب، وتشكلت فى أعقاب الحرب مؤسسات دولية وعربية همها توحيد الشعوب وحراسة استقلالها، وشكل العرب «جامعة الدول العربية» حتى إذا جاء عقد الخمسينيات شهد العالم العربى هزة قوية فى بنيانه نتيجة لبعض الثورات التى حصلت الشعوب بمقتضاها على الحرية والاستقلال. ومنها الثورة المصرية.

ولم ينته هذا العقد حتى رأينا سقوط الأحلاف، وإقامة الوحدة بين مصر وسوريا، بعد أن خرجت مصر من حرب السويس ١٩٥٦، وهى أكثر قدرة على المقاومة ضد الاستعمار، وأصبح من أهداف مصر وسوريا مساندة الشعوب التى لم تزل تحت سيطرة المستعمر، وتشجيع حركات التحرر والمقاومة ضده، كما أصبح شعار «التثوير» على كل حركة تهدف للإصلاح والحرية. وأصبح «الالتزام» شعاراً أدبيا يفيد التزام الكاتب

بقضايا بلاده، والمساهمة فيها، ونتج عن ذلك أن توجه الكتاب نحو مشكلات بلادهم وقوميتهم من ناحية، ونحو القطاعات العريضة من الشعب من ناحية أخرى، واستلزم هذا التوجه التعبير بلغة هذه القطاعات العريضة، مما أدى إلى محاولات تقريب الفصحى من لغة الحياة اليومية، حتى يتواصل الأدب ـ والفكر بوجه عام ـ مع المتلقى. وهى محاولات تأسست على محاولات سابقة أشرنا إليها.

والمسرح العربى، الذى ثبت بعد «باكثير» بشكل عام، وقف عند الشكل المسرحى الذى يستخدم الشعر المرسل، كما نلاحظ ذلك فى إنتاج على محمود طه «أغنية الرياح الأربع» و«أرواح وأشباح» إلى جانب الشكل الذى صنعه «باكثير» وهو الشكل «الحر» بينما «كانت الدراما المصرية، فى الأربعينيات، والنصف الأول من الخمسينيات تقليدية فى موضوعاتها وشكلها».

وكان «عبد الرحمن الشرقاوى» خلال هذه الفترة يكتب الشعر فى موضوعات سياسية، طوعت لغته، وشكلت رؤيته للذات وللمجتمع، وديوانه «من أب مصرى»[1] شاهد على تلك الفترة وعلى هذا التكوين السياسى الذى أصبح له أداته الشعرية المناسبة، وقصائده فى مناصرة ثورات الوطن العربى، ونداءاته للسلام، ومناصرته لقضايا المجاهدين والمناضلين واضحة فى هذا الديوان، إذ تبدأ القصائد رحلة المناصرة عام (١٩٤٥) بقصيدته «صدى ثورة الشام» وهى رد على قصيدة ثورة الشام التى كتبها الشاعر الثورى عبد المعين الملوحى، عندما اندلعت المظاهرات فى مصر تأييدا لثورة سوريا الكبرى عام (١٩٤٥) ضد الانتداب الفرنسى، بل نرى فى القصيدة نفسها إشارة وتأييداً لثورة قامت فى هذه الأثناء فى المغرب العربى، وتتوالى قصائد الديوان فنرى توقيعاته من سجن مصر، (١٩٤٥) فى قصيدته «وراء الأسوار»، وكذلك قصيدته المهمة «رسالة من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى» التى كتبها فى باريس (١٩٥١) للتنديد ببطش الأمريكان السياسى والعسكرى، ونرى خاتمة هذه القصائد المناصرة فى مناصرة المناضلة الجزائرية «جميلة بو حريد».

ولغة الديوان، واضحة الدلالة لا غموض فيها، وتستخدم الصور الشعرية لمساندة وشرح الفكرة أو التأكيد على الدلالة لتضخيمها أو التهوين من شأنها، لكنه فى النهاية، خطاب شعرى مباشر، متحرر من قيود الشعر التقليدى، يميل إلى الخطاب المباشر للمتلقى، ويبعد عن الموضوعات التقليدية، ليتجه إلى موضوعات سياسية لا تهم الشاعر ـ وحده ـ بل تهم الوطن كله. وقصيدته (لزوجته) التى ندد فيها بالعدوان

(١٩٥٦) وأشار فيها إلى ضرورة الصمود، والمقاومة حتى يزول الظلام، تكتمل بقصيدته المرسلة إلى جميلة (١٩٥٨)، «فلتعيشى يا جميلة»[٢]، والتى كانت البداية الدرامية، والمدخل المباشر لمسرحيته الشعرية الأولى، «مأساة جميلة»[٣] التى صدرت عام (١٩٦١م) بالقاهرة، ففيها نفس الخطاب السياسى، ونفس التوجه نحو مناصرة حركة المقاومة والتحرر الشعبية الجزائرية، وبيان دور المرأة التى تشارك فى المعركة مباشرة وتساهم فى تحرير بلادها كالرجل تماماً، وفيها الأسلوب الخطابى، والخطاب السياسى المباشر عن طريق تقريب لغته وأسلوبه من لغة الحياة اليومية، لتناسب الموضوع المعالج، وهو كذلك يهرب من سطوة «التاريخ» على المسرح الشعرى العربى، كما وضح لنا فى المعالجات السابقة، ويتجه للتاريخ المعاصر وهو توجه يتناسب مع رؤية الشرقاوى فى هذه الفترة، ويتناسب مع التوجه القومى العام، ونحو العصر الآنى، والالتحام بقضاياه.

وتأتى فترة الستينيات، وتحدث التغييرات الاجتماعية، ويتوجه المصريون إلى البناء، وفى هذا المناخ، يخرج مسرحيته الثانية «الفتى مهران»[٤] (١٩٦٦) التى حمل فيها لمهران قائد الفتيان رسالة اجتماعية تتفاءل بالمستقبل يقول فيها على لسانه لأصحابه:

ــ اذهبوا فالزمان الحلو آت.. أنا ذا أبصره عبر الأفق

والغد الوردى يختال على مسرى الشفق

اذهبوا وأنا باق هنا (ص٢٣٨).

وبعد حوالى عام تقع نكسة يونيو (١٩٦٧) التى تطلبت مخرجا، واجتهاداً فكرياً جديداً، وظهرت على سطح الواقع حقيقة ما يعانيه العالم العربى، والدور الخطير الذى يمارسه العدو، وأصبحت مشكلة مصر وسوريا وفلسطين قضية مصيرية واحدة، فالعدو واحد، والضحايا كثيرون. وكان لابد من أن يعكس الأدب ولغته وتقنياته هذا الواقع. وهنا انقسم المبدعون إلى توجهات متعددة، فمنهم من رأى معالجة الواقع من خلال التراث لتثبت جذورنا العربية فى مواجهة حضارة معادية ثم محاولة استخدام هذا التراث فى نقد الواقع وتأصيله ومن الكتاب من توجه إلى معالجة الواقع عرياناً ومباشراً بخطاب سياسى واضح، ومنهم من كتب بالأسلوبين مثل عبد الرحمن الشرقاوى، فقد كتب «وطنى عكا»[٥] عام (١٩٧٠) مباشرة، على غرار «مأساة جميلة» و«الفتى مهران» ووقف إلى جانب حركات التحرر الشعبى فمجد رجال المقاومة الفلسطينية والعربية وعاش معهم داخل المسرحية وناقش معهم مشكلة اللاجئين القديمة، وعلاقتها بالهزيمة الجديدة، وجعل زمانها ما بين صيف (١٩٦٧ ــ ١٩٦٨) وجعل المكان غزة وفلسطين

المحتلة، لذا تواجه داخل النص مع الإسرائيليين المحتلين وأشرك معهم مفكراً وصحفية من غرب أوروبا (نصير الإسرائيليين)، وأشرك شخصية مصرية من عرب سيناء (الرابط الاستراتيجى بين الأرضين المصرية والفلسطينية).

وإذ ينهى المسرحية نهاية آملة، مشيراً فيها إلى أدوات التصدى، وعلى لسان الكهل لابنته اللاجئة يقول:

ــ حازم:

ــ ليلى ابنتى ماذا دهاك؟ قفى هناك ووزعى هذا السلاح، الليل يتبعه الصباح.../ ...
وطنى هو المستقبل البسام ينهض من جديد
بنضارة الزمن السعيد.
عكا! لقد... عاد الطريد مقيداً.. وغداً يعود بلا قيود

(ص١٩٠/ ١٩١)

وفى بداية السبعينيات، يصدر عمله الكبير «ثأر الله»(٦) فى جزئين «الحسين ثائراً» ١٩٧١ و«الحسين شهيداً» ١٩٧٢، (ولكنها مكتوبة قبل عام ١٩٧٠، فتاريخ النشر هنا غير تاريخ الكتابة، وتفيد هذه التفرقة عند ربط العمل، ورؤية صاحبه بالظروف الاجتماعية السياسية) ذلك أن الجزء الثانى مؤرخ بفبراير (١٩٦٩) أى بعد نكسة يونيو بفترة وجيزة، ولكنه أخرج «وطنى عكا» ليكمل الحلقة الأولى (المحور الأول) من كتاباته، أعنى يكمل دائرة «المناصرة» والمباشرة فى مساندة حركات التحرر كما بينا بحيث يبدأ المحور الثانى من إنتاجه من ثنائية «ثأر الله» وما يعقبها بعد سنوات طويلة، أعنى مسرحيته «صلاح الدين: النسر الأحمر»(٧) وهى ثنائية أيضاً فى عملين الأول (النسر والغربان) والثانى (النسر وقلب الأسد) عام (١٩٧٦).

وعملاه الكبيران «ثأر الله» و«صلاح الدين» عودة من الشرقاوى إلى العمل المعتاد للمسرحى الشاعر، وهو استلهام التاريخ وإعادة إنتاجه بما يتفق ومتطلبات الواقع الاجتماعى والسياسى. وهذا التغير مبرر ومسبب باختلاف الأزمة التى يعالجها النص عن الأزمة التى عالجها فى مسرحيات مناصرة النضال الشعبى، فهو يعالج فى «ثأر الله» الثبات على المبدأ حتى الموت شهيداً ضد أعداء الحرية ومغتصبى السلطة، وفى «صلاح الدين» يعرض أزمة الحاكم الواقع بين حد العدل وحد الرحمة، بين حافتى المثال والواقع أو صراع السياسة والمثال الذهنى، وكلتا الثنائيتين توضح ضراوة الواقع تجاه المثل العليا.

فالبطل فى كلتا الثنائيتين شعبى، الأول يجمع الناس للحصول على تأييدهم لمجابهة

تسلط يزيد بن معاوية الذى تحولت به الخلافة إلى مملكة وراثية، والثانى: يجمع الناس لحرب العدو الأجنبى المتذرع بالدين الصليبى. وفى حين يستمد «الحسين» شعبيته من نسبه، يستمد البطل الشعبى الثانى «صلاح الدين» قوته من بطولاته ومعاركه ضد عدو أجنبى وينتصر عليه بالوحدة العربية. وإذا كان الأول شهيد الثأر، فالثانى شهيد الواقع والحلم، وهى المقارنة التى عبر عنها الشرقاوى بمقولته فى نهاية الجزء الثانى من ثنائية صلاح الدين:

ــ وبذاك نصنع من دم الشهداء فى ظلمات هذا الليل بارقة الصباح. ص٣٦١.

ولعبد الرحمن الشرقاوى، مسرحيات أخرى، ذات فصل واحد هى:

ــ تمثال الحرية، دار التعاون (١٩٦٧) (لنداو رقم ٢٢٠)

ــ القمة والحضيض، الدار القومية للطباعة والنشر (١٩٦٦) (لنداو رقم ٤٦٩) وقد أشار منسى يوسف إلى مسرحيتين أخريين وهما:

(الأسير) ــ (سانت كاترين)[٨]، لم تطبعا حتى الآن.

وللشرقاوى إنتاج قصصى وروائى ضخم كتب قبل مسرحه بسنين، خاصة منذ بداية الخمسينيات إلى وفاته (١٩٨٧)، وكان لهذا الإنتاج المكتوب قبل مسرحه تأثير كبير على شكل المسرحية، وعلى لغة الحوار الحى، فقد ساندت الرؤية الواقعية فى الرواية، الخطاب السياسى الواضح فى مسرحه، وإنه إن كان مخالفا لمن سبقوه من الروائيين فى جعل القرية (تحاول أن تكون ذاتها، وأن تتحرك حركتها الخاصة والمستقلة)[٩] فى الرواية فقد جعل حياة كل مسرحية مستقلة بعالمها، بإيراد التفاصيل، والوصف الدقيق إلى الدرجة التى تجعلنا قادرين على حذف بعض المقاطع أو بعض المشاهد دون أن يتأثر جوهر الصراع أو الحدث العام فى النص. وهذه الصفة (السردية، النثرية) واضحة فى مسرحه الشعرى كله. ومع ذلك تمايزت رؤية الشرقاوى فى مسرحه الشعرى بخطابه السياسى المباشر عن غيره ممن سبقوه، أو ممن عاصروه مثل «نجيب سرور» أو «صلاح عبد الصبور».

نجح الشرقاوى فى الاستفادة بمنجزات السابقين (شوقى وباكثير) وامتلك قدرة توظيفه وظيفة سياسية جديدة ولهذا غلب ما هو درامى (الحدث ــ الشخصية ــ الصراع ــ الحوار) على ما هو شعرى (لغوى ــ مجازى) فكان متسقا مع موقفه العام وصادقا مع استراتيجية القول التى ارتضاها لنفسه خلال حوالى خمسة وأربعين عاما من الكتابة والحركة والإبداع.

الهوامش:

(١) عبد الرحمن الشرقاوى، من أب مصرى وقصائد أخرى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٦.

(٢) السابق ص١١٢ إلى ص١١٩.

(٣) الشرقاوى، مأساة جميلة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢.

(٤) الشرقاوى، الفتى مهران، الدار العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦.

(٥) الشرقاوى، وطنى عكا، دار الشروق، القاهرة، ١٩٧٠.

(٦) الشرقاوى، ثأر الله:

ـ الحسين ثائرا، روايات الهلال، نوفمبر ١٩٧١.

ـ الحسين شهيدا، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، بدون.

(٧) الشرقاوى، صلاح الدين، النسر الأحمر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦.

(٨) منسى يوسف، عبد الرحمن الشرقاوى، مجلة المسرح، عدد ١٩.

(٩) عبد المحسن طه بدر، الروائى والأرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١. ص١١٨.

مسرح عبد الصبور الشعرى
ريادة جديدة من القصيدة إلى المأساة

أولاً - بين القصيد الدرامى والمسرحية الشعرية
ثانياً - شنق زهران، نموذج سابق للحلاج
ثالثاً - لغة الدراما فى «مسافر ليل»
رابعاً - جماليات المكان فى مسرح صلاح عبد الصبور

أولاً - صلاح عبد الصبور :
بين القصيد الدرامى والمسرحية الشعرية .

(١) مدخـــل

تميـز مـسـرح صلاح عـبـد الصـبـور (١٩٢٨م - ١٩٨١م)(١) فى تاريخ مسرحنا العربى الحـديث، وفى تاريخ مسرحنا الشعرى بخاصـة، فقد كان ثمرة المعاناة الأولى التى عاناها شوقى وجيله، ونتـيجة للمعاناة التالية على يد على أحمد باكثير، وعبد الرحمن الشرقاوى وغيرهما.

تلك المعاناة التى انتجت هذه الثمرة (المسرح الشعرى) الذى نقل المسرحية الشعرية نقلة جمالية، تغلبت فى المقام الأول على التزاوج بين الدراما والشعر، وتغلبت من ناحية أخرى على الصراع الموسيقى بين العروضيين، والتفعيليين، فكان مسرحاً متقدما بالنسبة لمن سبقه أو عاصره، وكان تطوراً طبيعياً، لنمو الدراما داخل قصيدته الغنائية الخاصة.

لذلك لم يأت مسرحه من فراغ تاريخى، أوفنى، إنما تم بوعى وتوجيه من رؤيته الجمالية الخاصة التى تفتحت على المسرح العالمى، ونهلت منه، وتأثرت به، فى صيغة عربية، قدم من خلالها، المسرحية ذات الفصل الواحد، والمسرحية متعددة النهايات، فى الوقت الذى أنتج فيه المسرحية المشكلة وفق المفهوم الأرسطى، والمسرحية التى تستمد مادتها من الواقع المعاصر أو من التاريخ على السواء.

وكان وراء هذا الإنجاز الضخم رصيد هائل من الفهم والاتصال بالأنواع الأدبية المختلفة، وأنواع الكتابات المتعددة التى صقلت تلك الموهبة المتميزة. فقد كتب القصة القصيرة (١٩٥٢م ــ ١٩٤٨م) والتمثيلية الإذاعية (١٩٦٠م)، وترجم عشرات النصوص بين المسرحية والقصة، وكتب مئات المقالات حول الشعر، والدراما، والمسرح، والشخصيات الأدبية والتاريخية.. إلخ. وقد صبت هذه الخبرات جميعا فى تجربته الدرامية القصيدية وفى تجربته الأولى (فى المسرح الشعرى) (مأساة الحلاج) (١٩٦٤) حتى آخر تجربة له(١٩٧٣م) وهى بعد أن يموت الملك، الأمر الذى جعل مسرح عبد الصبور مرحلة بذاتها، فى تاريخنا الأدبى المعاصر.

(٢)ـ من القصيدة إلى مأساة الحلاج

توجه صلاح عبدالصبور بشعره ــ منذ البداية إلى الناس، وكان ذلك تطورا فى توجهات القصيدة العربية المعاصرة، حيث وضع الآخر فى القصيدة ويتوجه الشاعر إلى الناس، وهو تغيير مهم ساهم فى نقل القصيدة من مناجاة الذات إلى مفاجأة الآخر والتحاور معه.

فمنذ نشر قصيدته الأولى الثقافة (٥/ ١/ ١٩٥٣م) حتى كتب مأساة الحلاج، وهو يخاطب الناس والبلاد فى ديوانه «الناس فى بلادى» (١٩٥٣ ــ ١٩٥٧) ثم أردف ذلك بالحديث المباشر لهم فى ديوانه الثانى «أقول لكم» (٥٧ ــ ١٩٦١م) حتى وقف يتذكر ويكتب المذكرات الشعرية فى ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» (١٩٦٢م إلى ١٩٦٤م) وفى هذا الديوان قدم لنا قصيدة المذكرات، نواة مسرحه الشعرى.

وكانت الفترة (١٩٥٣م ــ ١٩٦٤م) فترة حاسمة فى تاريخ مصر المعاصرة، فقد شهدت مصر ــ خلالها ــ الحروب، والصدامات السياسية، ثم بدأت تحولا فى نظام الحكم، وفى توزيع الثروة، فيما سمى بفترة التحول الاشتراكى، التى بدأت بقوانين يوليو (١٩٦١م). وكانت الفترة نفسها، فترة صراع بين الأجيال الشعرية، فقد شهدت صراعا مريرا بين المحافظين على شكل عروض القصيدة، وبين أصحاب الشعر الحر أو شعر التفعيلة، لذلك كانت فترة من أخصب فترات الانتقال الأدبية، أسهمت فى تطوير القصيدة، ضد تيار الثبات، الذى كان مطوراً وثائراً على القصيدة التقليدية والإحيائية من قبل، وتحول إلى تيار قديم، يحاول تثبيت النص عند زمن اجتهاده القديم.

وساهم هذا الوضع فى جرأة الشعراء على تشكيل النص الشعرى. وكان من مساهمات صلاح عبدالصبور ما كتبه على وجه التحديد فى (فبراير ١٩٦١م) قصيدته «الظل والصليب» التى انتهى فيها إلى رؤية متشائمة لزمن الحق الضائع (أنظر الديوان (ص٥٤) (٢) وما كتبه فى الآداب البيروتية أيضاً «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» (مايو ١٩٦٢م) الديوان جـ١، ص ٢٥٣ ــ ٢٥٦) ثم «مذكرات الصوفى بشر بن الحافى» (يوليو ١٩٦٢م) (الديوان جـ١ ص٢٦١ ــ ٢٦٩).

وقد أعطى القصيدة الأولى طول النفس للقصيدة، فى حين أعطت قصيدتا المذكرات تقنيات حولت القصيدة الغنائية إلى قصيدة درامية، فقد اعتمدنا على شكل «القص» و «السرد» وظهرت شخصية «راوية»، تروى عن نفسها بلسانها، أو يروى الشاعر نيابة عنها أو برصد المشهد كما هو حينما تكثر وتتداخل الأصوات والشخصيات داخل النص كما فى «عجيب بن الخصيب» و «بشر الحافى»، ونضيف إلى ذلك النهاية المأساوية أو المحزنة، بسقوط الملك ميتاً فى الأولى، ورحيل الشيخ بعد أن حفر الحصباء ونام وتغطى بالآلام فى الثانية، الأمر الذى جعل شكل «القص» و «تعدد الأصوات» مقدمة أساسية فى نقلة القصيدة عند عبدالصبور، إلى أبواب «مأساة الحلاج».

يضاف إلى ذلك ما زخرت به مذكرات «بشربن الحافى» من مصطلحات صوفية وحوار بين الشخصيات مما يجعلنا نقول: إن قصيدة المذكرات عند عبدالصبور مشروع دراما شعرية، وليس الأمر ببعيد. فهناك الجسر الموصل بين هذه القصيدة ومأساة الحلاج، وبين مذكرات عجيب بن الخصيب و «بعد أن يموت الملك» آخر مسرحياته. وهو جسر القصيدة الدرامى.

ولقد امتلأت قصائد هذه الفترة بالحديث عن «الكلمة» وقدسيتها ومدى قدرتها على

الإحياء أو القتل. وقد خصص الشاعر قـصيدة كاملة بعنوان «الألفاظ» (الآداب نوفمبر ١٩٥٧م)، و (الديوان جـ١ ص١٢٠ ــ١٢٢) أجمل فيها وفصل موقفه من الكلمة:

ــ لفظ حالم...

لفظ مصمت...

لفظ قاتل

ذو ألف لسان تنفث سماً

أو لفاظ يرديني.. لاقطرة دم

والسكين الألفاظ تشق اللحم...

(الديوان جـ١ ص١٢٠ ــ ١٢١)

ونراه فى قصيدة «الكلمات»:

ــ حديثى محض ألفاظ، ولا أملك إلاها.

وللألفاظ سلطان على الإنسان

ألم يرووا لكم فى السفر أن البدء يوماً كان

ــ جل جلالها ــ الكلمة.

ألم يرووا لكم فى السفر أن الحق قوال

ولكنى أقول لكم بأن الحق فعال

أقول لكم:

بأن الفعل والقول جناحان عليان.

(الديوان جـ١ ص١٧٣/ ١٧٤)

وتتخلق من هذه البـداية أهمية «الكلمـة» و «قدسيـتها»، و«توحـدها مع الفعل» على لسان الحق فلا غنى عـنهما، متجـادلين، يشد أحدهما أزر الآخر، وهـو ما سنجده على لسان «الحلاج والشبلى» فى «مأساة الحلاج»، ثم لسان شـخصيات أخرى فيما تلاها من مسرحيات، وقد شكلت هذه الثنائية محور الصراع الرئيسى فى مسرح عبدالصبور.

ومن ثم كانت الكلمة هى «الحكمة» على لسان الشعراء و«سيفهم» حين يقاتلون ضد الظلم.

وبذلك ساهم أكـثر من رافد فى تشكيل اتجـاه عبدالصـبور إلى المسرح الشـعرى، عن طريق ما اتخذه من تجريب درامى وشعرى فى القـصيدة حتى أننا نستطيع أن نقول: «إن

عبدالصبور يدعو إلى تقاليد مسرحية شعرية جديدة، لاتقتصر على المسرحية، وإنما تمتد إلى القصيدة الغنائية، فمسرحياته شعر إن توخينا الشعر، ودراما إذا تطلعنا إلى قراءة مسرحية، وقصة وحوار إذا شغلنا بالحدث وتفرعاته، وحين تتحد هذه العناصر جميعاً لدى المبدع والمتلقى تبدأ نهضتنا الشعرية المسرحية.. » (٣). وهذا ما حدث مع مسرح عبدالصبور.

بدأ صلاح عبدالصبور ــ رغم جرأته، وتجريبه ــ بالشكل التقليدى للمسرح، وترك ما يعلمه من الأشكال. الجديدة، كالعبثية، والبريختية كما يقول عن نفسه «آثرت أكثر الأشكال تقليدية، وهو فى الوقت نفسه أكثرها خلوداً، وذلك هو شكل التراجيديا اليونانية» (٤) ولايبعد «عبدالصبور» فى هذا الاختيار عن موقف «ستاينر» الذى يجعل كل التجريبات الحديثة، بل والأشكال الشرقية القديمة امتداداً للشكل اليونانى بسبب أن «التراجيديا تملك جزءاً ــ أصبح كبيراً جداً ــ من إمكانات توصيلنا البشرى» (٥)، ومن هنا حاول «عبدالصبور» توظيف شكل التراجيديا اليونانية. لأنه النموذج المحاكى عند رواد المسرح الغربى منذ عصر النهضة. ولم يكن اختياره غريبا فقد توغلت «المأساة» فى رؤيته للعالم، الأمر الذى جعل التشكيل الجمالى للدراما، ينموا طبيعيا ــ كما أشرنا فى البداية ــ وجعل «مأساة الحلاج» مرآة انعكست فيها هذه الروافد مجتمعة.

وقد تجلت هذه التأثيرات «القصيدية» فيما نراه من استخدام «الكلمة كجوهر للصراع» فى مواجهة طرف آخر يتغير بتغير السياق، فمرة يكون السيف وأخرى تكون: القوة، أو الفعل، أو الموت نفسه، وحينما أراد أن يجمع الطرفين فى معادلة واحدة سماهما: السيف المبصر (٥٤٦) وهى الصورة التى ستكرر فى إنتاج السبعينات خاصة فى «ليلى والمجنون» حين ينتظر «نبيا يحمل سيفا» حتى تتم الكلمة بقتل الشر كما فى «الأميرة تنتظر» أى أن يقتل «القرندل» السمندل». ولذلك يقف مسرح عبدالصبور دائما فى حالة انتظار «المخلص»، وفى حالة اختيار بين (القول والفعل)، ولأنه مع الفعل فهو يدين القول الضعيف. لذلك قتل عامل التذاكر راكب القطار ولذلك تواصلت الكلمة «الشاعر: الحلم: النبوءة» مع «إنجاب الطفل» وزواج الملكة من الشاعر بعد أن مات الملك العقيم تجسيداً لقوة الفعل، وتحول الكلمة إلى عمل حقيقى وعطاء.

لذلك يعرض «عبدالصبور» «الكلمة / الفعل» أو (السيف / المبصر) أو (الحكمة/ الفاعلة) حلا للصراع الدرامى فى مسرحه كله، حتى تتحقق (النبوءة) على يد من تستطيع أن ينطق بقوة، ويخلص الشخصيات «الرامزة» من الظلم والضعف والذات

والتفكك والعجز، وهى «ثيمات» تواترت بهذا الترتيب ــ تاريخياً ــ فى مسرح عبدالصبور. وهى أيضا الثيمة المتكررة خلال قصائده السابقة على المسرح واللاحقة له، وقد وحدت بينها رؤية الشاعر المتماسكة تجاه الواقع الاجتماعى وتجاه الذات.

وتجلت التأثيرات القصيدية مرة أخرى فى قلة الشخصيات المتحاورة سواء داخل «المشهد الواحد» كما فى مأساة الحلاج حيث نرى المشهد الأول بين مجموعة متكررة، يمكن أن نضع مكانها أى أنواع أو أنماط من الشخصية، لأن تحددها فى «تاجر وواعظ وفلاح» لم يفصلها عن حديث المجموعة، لذلك نرى النفس مستمراً وبوزن شعرى واحد داخل عدة حوارات، حتى أننا نستطيع أن نتخيل عدة حوارات تحت اسم متحاور واحد، دون خوف من الاضطراب، والمشهد الثانى بين «الحلاج والشبلى» ثم «إبراهيم» ــ كذلك الأمر فى المشهد الثالث الذى يزيد فيه شخصيتى الشرطى والصوفى حتى تتم «الكلمة».

أما فى الجزء الثانى «الموت» وهو جزاء الكلمة العادلة يتخلص فيه عبدالصبور من الحوار فى مشهد السجن الطويل، حتى نأتى إلى المشهد الثانى وختام المسرحية، فنجد القضاة فى حالة حوار مع بعضهم البعض حتى يتدخل «الحلاج» بحديث طويل يليه الشبلى حتى تنتهى المحاكمة بكلام العامة. وتضييق عدد المتحاورين سمة قصيدية واضحة تساعده فى السيطرة على المشهد.

ويعود عبدالصبور إلى قلة الشخصيات فى مسرحية الفصل الواحد كما فى مسافر ليل (١٩٦٩م) حيث يدور الحوار بين رجلين (الراكب ــ عامل التذاكر) وراو حتى النهاية، وكذلك فى الأميرة تنتظر (١٩٦٩) حيث يدور الحوار (عدا الوصيفات) بين الأميرة، والسمندل والقرندل، ثم يغير عبدالصبور هذا العدد المحدود داخل المشهد أو المسرحية كلها، ويدخل إلى الحوار متعددة الأطراف ويتخلص من هذا التأثير القصيدى فى «ليلى والمجنون»، «وبعد أن يموت الملك» بعد أن تطورت الرؤية الدرامية وتحررت من تأثيرات القصيدة بشكل ملحوظ.

ولكن عبدالصبور يظل محتفظا بالمونولوج الطويل خلال مسرحه كله. وهذا فى ظنى تأثير قصيدى لم يستطع عبدالصبور التخلص منه، لذلك نراه متخذاً حيلا تقنية تبرر هذه الأحاديث الطويلة، كما فى حديث الحلاج عن نفسه (٥٧٥ ــ ٥٨١) وحديث عامل التذاكرة عن نفسه والمتكرر كثيراً داخل المسرحية، وأحاديث الأميرة وحديث القرندل للأميرة، ونراه متحققا فى شكل قصيدة طويلة جداً على لسان «سعيد» الشاعر (ص٨٠٢ ــ ٨٠٤) فى «ليلى والمجنون» وفى تذكاراته الطويلة، ونجده فى حوارات الملكة والشاعر الكثيرة والمتعدددة فى مسرحيته الأخيرة «بعد أن يموت الملك».

كتب صلاح عبدالصبور مسرحياته الخمس في شكل «المأساة» التي نوع فيها، فأعطى كل مسرحية تشكيلا خاصا يختلف عن غيره، ولكنه يصنف ــ في النهاية ــ تحت المأساة الكوميديا السوداء «في مسافر ليل فهي جوهر المأساة. وسوف نعرض لها بالتفصيل بعد قليل.

لذلك يجب أن نعالج مسرح عبدالصبور كله كوحدة متكاملة، أخذت تدرجاً تاريخناً، أعطى لكل مسرحية خصوصيتها، أي أننا لابد أن نبحث عن الصيغة التكوينية العامة التي تقوم عليها بنية المسرح الشعري عند صلاح عبدالصبور لنرى تواصل ثيماته وطرق تشكيله. كما ألمحنا إلى ذلك من قبل عند معالجة مسرح شوقي بخاصة.

ولاشك في أنه يقدم المأساة، سواء في شكلها الأرسطي أو غير الأرسطي. فهو يقدم «مأساة الإنسان» حين يتعرض «للظلم أو القهر أو الخداع أو اليأس نتيجة لخطأ في موقفه تجاه الطرف الآخر (الذي يصارعه في النص أو في الواقع). مما جعل «نهاية المأساة مفجعة، بقتل البطل، أو موته، أو استسلامه، وبذلك ينتصر «الشر» على الخطأ، مما جعل «الانتظار» ضرورة لتتخلص الشخصية من هذا الوضع «الظلم» الأمر الذي يتطلب «مخلصا» يأتي عن طريق «الحلم» أو « النبوءة»، وبشكل هذه العلاقة في بنية تحتية في مسرحه، تكشف عنها، بنية رمزية تتكرر ثيمتها طوال أعماله وتظهر على سطح النص ويمكن الحديث عنها بسهولة.

فقد جعل الطرف «القوى» «القوى» موازيا «للسيف»، و«القوة»، والفعل (كما جعلهما من صفات المخلص الآتي والمنتظر) وجعل الكلمة، «الصوت»، «الصمت»، «الرضا» بالواقع في الطرف (الضعيف) الآخر، مما يجعل الصراع محسوماً لصالح «السيف» «القوة»، أو «الظلم» إلا إذا تذرعت «الكلمة بالقوة»، وحمل «صاحب الكلمة سيفه العادل الحكيم».

لذا يأتي الطفل كرمز للمستقبل وللخلاص، وأملا في تحقيق التغيير، كما يتوازى «الخلاص» مع الخروج، فقد تخلص الحلاج من الصمت بالخروج إلى الناس، وتخلصت الأميرة من العجز، حين تركت الكوخ، وتوجهت إلى قصر والدها، وتخلصت «الملكة» من العجز والعقم وتخلص «الشاعر» من تفاهته ومسخه، حين أنجبا «طفلاً» وبعد خروجها من قصر الملك العقيم إلى الطبيعة الطلقة، وعادا بعد الإنجاب إلى القصر ليؤسسا «بالطفل». «الشباب» أسساً جديدة لقصر الملك.

ويقف «القتل» و«الموت» فى الطرف الثانى من «المأساة» ـ عنده ـ فقد قتل «الحلاج» وعبده «الراكب ظلماً، لبعدهما عن القوة واقتصارهما على «الكلمة» أو «الصمت» وقتل السمندل لأنه مغتصب، بينما «مات» الملك «عاجزاً» بعد أن مات موتا معنويا. وفى الوقت نفسه كان الشروع فى القتل فى «ليلى والمجنون» مكملاً لدائرة القتل والموت فى مأساة عبدالصبور، وهى سمة فنية تزخربها كل الكلاسيات المأساوية التى أصبحت نبع المأساة فى كل العصور، والتى حافظ عليها عبدالصبور فى مسرحه، ولكن القتل والدم والموت وهى علامات مأساوية ليت جوهر المأساة وإنما هى إحدى ملامحها، إذ «ليس من الضرورى فى شىء أن يكون ثمة دم وقتل فى المأساة، إذا يكفى أن يكون الفعل فيها عظيماً والأشخاص بطوليين، والمشاعر مستثارة، وأن يكون تأثيرها فى ذلك الحزن الجليل الذى هو جوهر المتعة فى المأساة/ (٦) وقد نجح عبدالصبور فى تقديم الحزن الجليل، بدرجات متفاوته تراوحت بين التعاطف، والخوف، والتشفى، والحزن كقيمة أساسية فى المأساة والقصيدة عكسها شعره.

وهنا تقف ثنائية «الموت القتل × الميلاد» لتقيم جدلاً حقيقيا فى مسرح عبدالصبور، حيث يتولد الشىء من نقيضه داخل الحركة الدرامية، وتفصح هذه الثنائية عن نوع الشخصيات المأساوية إنها شخصيات تساهم فى صنع الحياة (وإن ماتت) وتساهم فى صنع الموت (بالفعل أو بالصمت). حيث تقف الشخصيات الرئيسية، على هذا المحك، بينما تتوارى بقية الشخصيات وتقوم بدور المتفرج «كالعامة» فى الحلاج، «والراوى» فى مسافر ليل و«الوصيفات» فى الأميرة تنتظر، و«الحاشية فى بعد أن يموت الملك. ويكشف محك «الموت ×الميلاد. أن الحل رهين الواقع، وأن الحلم والمستقبل ابن لما نعايشه وهى مقولة لخصها عبدالصبور على لسان سعيد الشاعر (الموازى له رمزيا) فى قوله فى (ليلى والمجنون):

سعيد ـ بل أنوى أن أحياها مثل حياتى السابقة

مثل حياتى للحرية والعدل

مثل حياتى للحلم.

حلم لا أقدر أن أتملكه، ولكنى أقدر أن أتمناه.

لذلك تميزت الشخصية النسائية فى مسرح عبدالصبور بطلب الطفل فالأميرة تطلب من السمندل (وعلى لسانه):

ـ أمطر فى بطنى (طفلاً).

(جـ٢، ص٤٢١)

وليلى تخاطب الشاعر الحالم الشقى فى «ليلى والمجنون»

سعيد ـ حقا ياليلى تدرين شقائى

ليلى ـ وأقدسه وأباركه ياحبى/

وسأحمله فى صدرى (طفلا) منك.

(جـ٢ ص٧٦١ ـ٧٦٢)

وعلى لسان الملكة يتكرر الطلب، طلب الطفل من الحبيب والشاعر فى «بعد أن يموت الملك» بعد أن تسبق بالطلب من المؤرخ:

الملكة:

هل نكتب سطراً من تاريخك فى جسمى ياسيد

حتى أصنع من حروفه (طفلا).

ويجيب الشاعر على الملكة حين تطلب منه الطفل، بعجز الكلمة وفعل الفعل:

الشاعر:

كلماتى ـ يامولاتى ـ لاتصنع (طفلا)

(جـ٢ ص٣٢٩)

لذلك تلخص الملكة حل الثنائية (الكلمة × الفعل) (العجز × الطفل) فى قولها:

ـ يعطينى (طفلى) من يعرف كيف (يقاتل بالمزمار)، (ويغنى بالسيف)

جـ٢ ص٣٨٨)

ونلاحظ أن عبدالصبور قد وحد رموزه فى المقولة الأخيرة على لسان الملكة بالموازاة بين القتال/ والغناء، والكلمات/ والطفل بين الحاضر/ والمستقبل، وترتبط هذه الثنائية بشخصية الشاعر والحالم أحيانا بالعاجز فى كل مسرحه.

أما شخصية الشاعر فهى دائماً فى حالة تردد وانتظار، واستلاب، لذلك كان الانتظار والحلم ثيمة رئيسية فى وجهاتهم نحو المستقبل، ولم تحل هذه الثغرة فى فكر الشعراء، إلا فى المسرحية الأخيرة التى توجت الكلمة الصادقة بالطفل والفعل، فالكلمة قد تفعل بعيداً عن اليأس والعجز.

وتتواصل تقنيات المسرح عند عبدالصبور، فتتكرر، - أحياناً - ويكمل بعضها بعضاً، ولكن يظل مسرحه وحدة واحدة، فلدى عبدالصبور ولع بتحريك «المجموعات» على المسرح فى أشكال مختلفة «جماعة الصوفية والعامة، الفلاح والتاجر والواعظ» فى «الحلاج» واتخاذ رمز الجماعة فى «الراوى» الواقف بين جمهور الصالة والممثلين فى «مسافر ليل» والوصيفات فى «الأميرة تنتظر»، والروايات والحاشية فى «بعد أن يموت الملك . ويلاحظ أنه يبدأ دائماً بمشهد هذه المجموعات، ثم يستل منها خيطاً دراميا، يركز فيه الحوار بين الشخصيات الرئيسية التى عادة ما تكون اثنين ثم يضاف إليهما ثالثاً لتغيير نغمة الحوار وتطوير الصراع.

كما أنه يكرر ثيمة التمثيل داخل النص (أو التمثيلية داخل التمثيلية) وقد تدرجت من مجرد مشهد من وصيفات الأميرة لحكاية قديمة، إلى أن وصلت لتشكيل بنية مسرحية كاملة فى ليلى والمجنون حيث يركز عبدالصبور بنية النص القديم (مجنون ليلى - لشوقى) مع بنية الواقع الفنى فى «ليلى والمجنون» لنشهد نهاية مختلفة للبطلة «ليلى» والبطل «المجنون» بتغيير الظروف النفسية والاجتماعية حولهما، وهى معارضة ذكية، حول فيها «ليلى» إلى «عصرية» واعية تعطى لنفسها لمن يتزوجها، فى وقت هى فيه ضحية الواقع المحيط كما كانت «ليلى» ضحية التقاليد «البدوية» البالية، وتحول قيس الضعيف إلى شاعر مأزوم سياسياً ونفسياً واجتماعياً ليدافع عن ليلاه، كما دافع عن جماعته ضد شبهة بوليسية فى زميلهم القديم.

ويكرر عبدالصبور، الثيمة «التمثيلية» بصورة مختلفة، فى مشهد «الطفل الوهمى» بين الملك والملكة، حتى أننا نستطيع أن نقارن بين الحزن الشديد والعجز وبين الرغبة القاتلة التى حولت الملك إلى مجنون وعاجز وقربته من الموت السريع.

كذلك يكرر عبدالصبور مشهد المحاكمة والتقاضى فى الحلاج ومسافر ليل، وبعد أن يموت الملك، فالأولى بشرية سلطوية صادرت على المتهم، والثانية تاريخية تجريدية تكشف البعد التاريخى للظلم والضعف. والثالثة إلهية يتقاضى فيها الآلهة ونرى محاكمة سريعة، يحاكم فيها القرندل «العدل والشعب» السمندل «المغتصب» ويقتله، ثم نرى مشهد محاكمة «ضمنية» لم نرها عندما يخبرنا أنى سعيداً بالسجن بعد أن شرع فى قتل زميله القديم.

ويدخل فى هذا تجاوب النصوص فيما بينهما، سواء بين القصيدة والمسرحية كما

ذكرنا فى البداية، وبين نصوص المسرح نفسها، حيث تتجاوب بعض الأساليب والتعبيرات وتتكرر على لسان الشخصيات المتشابهة، ومرد ذلك - بالطبع - إلى وحدة الرؤية والأداة فى مسرحه، وثبات بعض الأسس والعناصر الدرامية فى ذهنه حتى أصبحت أدوات ثابتة، وقد أشرنا إلى ثيمة «طلب الطفل»، وثيمة «الشاعر اليائس» و «الكلمة الفعل»، وتكرار حوادث «القتل والموت».

ويساعدنا كل ذلك بالطبع فى فهم هذه الصيغة التكوينية ذات الثيمات، والنظم والتقنيات المتكررة التى تفصح عن نفسها - وفى النهاية - وفى ثنائية (العجز × الفعل) وهى ثنائية غير ثابتة لدى عبدالصبور، فهى تتغير بتغير الظروف وتغير أطراف الصراع، ويتحول كلاهما إلى الآخر فى حركة جدلية، تفصح عن النمو الدرامى الذى تدرج فيه «عبدالصبور» حتى اكتملت رؤيته وصيغته التكوينية فى «بعد أن يموت الملك» التى امتلكت كل الخصائص المميزة لمسرح عبدالصبور الشعرى.

(٥) المأساة والواقع

وحينما نسأل مسرح عبدالصبور: ما وظيفتك؟ وما وظيفة هذه الثيمات والتقنيات والأشكال المأساوية؟ يجيب عبدالصبور منذ أول عمل له: «وقد أعدت صياغة أحداث التاريخ..» بهدف الوصول إلى صيغة مسرحية تعبر عما يعايشه الشاعر وغيره من المعاصرين له، من كتاب يريدون إعادة صياغة الواقع لأنهم «يؤمنون أن الكلمة سلاح أصيل من أسلحة المعركة، ليست حلية مستعارة أو زينة مزيفة، وأن الشاعر حين يقول كلمته مليئة برموزها، وعمقها وفرديتها فهو يغنى التجربة الإنسانية لأمته، ويفتح براعم إدراكها للحق والخير والجمال، وتلك هى أصول كل نظرة عادلة تحاول إصلاح المجتمع..»

لذلك يمكن أن نرصد العلاقة بين إنتاج عبدالصبور المسرحى وظروف واقعه الاجتماعى، فقد بدأ بطرح عذاب الحلاج وهو الموازى الرمزى «لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات، وحيرتهم بين السيف والكلمة». وقد أنتج هذا النص فى ظروف ارتبطت بتغيير المجتمع والتى توقفت عام (١٩٦٧) نتيجة للعدوان والاحتلال.

ونلاحظ أن عبدالصبور (١٩٦٩) حين أنتج المسرحيتين من الفصل الواحد (أو القصيرة) قد جرد «مسافر ليل» وجعلها رمزاً لأنماط إنسانية عامة. وعاد فى الثانية إلى التراث الشعبى، وهما وسيلتا لمس المجتمع عن (بعد) ولقد شبع المسرحين بأجواء،

الاغتصاب (الملك - الروح) وأدان فى الأولى الصمت والضعف، وحث فى الثانية على «قتل المغتصب» وإنقاذ الأميرة وهى موازاة رمزية للحل الذى يقترحه لتحرير الأرض والإنسان والحوار (للإنسان) والقتل (للعدوان) والحرية (للأرض).

ثم عاد فى بدايات (١٩٧٠) ونشر «ليلى والمجنون» وباشر فى خطابه وبعد عن الرمز والتجريد، وعاد فيها إلى الفترة التى تسبق يوليو (١٩٥٢) مباشرة، وأدان فيها كبت الحريات والتسلط والخيانة، وأشار إلى الحل، فى النبى (الجديد، المنتظر) الذى يحمل سيفا ويقاتل، وبذلك أكمل فكرة تحرير الأرض فى الأميرة تنتظر.

أما عام (١٩٧٢) فقد أخرج آخر مسرحياته، ومصر تحضر للقضاء على المحتل، لذلك أولد «الملكة شاباً» فى العشرين وأولد الشاعر «الفعل والخلق»، إيذانا بالتحام الكلمة المقدسة بالفعل الشريف فى طريق النصر.

(١) فصول، المجلد الثانى، العدد الأول، أكتوبر، ١٩٨١. حيث اعتمدنا على بيليوجرافيا العدد، التى أعدها حمدى السكوت ومارسون جونز، فى تواريخ النشر والطباعة.

(٢) اعتمدنا على طبعة دار العودة للأعمال الكاملة، المكونة من ثلاثة أجزاء.

ونشير بين الأقواس إلى رقم الصفحات ورقم المجلد، انظر: صلاح عبدالصبور، الأعمال الكاملة، ج١ ج٢ دار العودة بيروت ط١، ١٩٧٢. جـ٣، دار العودة بيروت ط٢، ١٩٧٧.

(٣) جلال الخياط، الأصول الدرامية فى الشعر العربى، مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام بغداد، ١٩٨٢، ص١١٥.

(٤) صلاح عبدالصبور، حياتى فى «الشعر ج٣، ص٢١٧.

(٥) Shtainer,The Dearth Of tragedy.

(٦) كليفورد ليج، المأساة، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدى، بغداد، ١٩٧٨، ص١٣.

(٧) تذييل، مأساة الحلاج. جـ٣ ص٦٠٨.

(٨) صلاح عبدالصبور، حتى نقهر الموت، دار الطليعة - بيروت، الطبعة الأولى، مارس ١٩٦٦، ص٤٥.

(٩) صلاح عبدالصبور، حياتى فى الشعر، ج٣، ص٢١٩.

ثانيا: شنق زهران نموذج سابق للحلاج

هناك أعمال درامية كثيرة فى شعر صلاح عبدالصبور، مثل قصائد المذكرات وقصائد الحوار والحكاية. ولكن قصيدة «شنق زهران» متميزة عن غيرها لأنها تختزل، ملامح درامية كثيرة، إلى جانب امتلاكها لتشابه واضح مع مسرحيته الأولى «مأساة الحلاج».

فمنذ اللحظة الأولى نجد تشابهـا بين بداية «شنق زهران» وبين «مأساة الحلاج» فى مشهد الصلب على عود المشنقة فى الأولى وعلى الصليب فى الثانية، ونجد فى العملين «تدلى رأس الحلاج، بعد محن، وبعد محاكمة صورية، وهنا يتوازى البدء بتدلى الرأس فى العملين مع الحكم المسبق بإعدام زهران والحلاج. ويتوحد «الظلم» بين «المزارع» و«المتصرف» من ناحية وبين «الاحتلال» و«حكم السلاطين» من الناحية المقابلة. إنهما شهيدان.

والشهادة التى توصف دائماً بالنور، تجد تجسيدها فى تصوير زهران فى صورة «الضياء» مثلما صور الحلاج من قبل بالنور.

ونجد المشهد الثانى الخاص بالحكاية عن زهران أصله وتاريخه، متوازيا مع المونولوج الطويل الذى ألقاه الحلاج أمام المحكمة حين طلب منه القاضى أن يتحدث عن نفسه.

وهو المونولوج الذى يبدأ بقوله:

- أنا رجل من غمار الموالى
كـــــريم الأرومة والمنبت
فلا نسبى ينتمـــى للسـماء
ولا رفعتنى لهــــا مهنتـــى

كما نجد مرور زهران بالسوق ورؤيته للظلم، يتوازى مع مرور الحلاج بين الناس فى الاسواق والساحات، ليذكرهم بظلم السلطان.

كما نجد النصين - بعد مشهد السوق أو الميدان - مشهد القبض على الحلاج، وتقديمه للمحاكمة، ومشهد شنق زهران. ويتوازى وصف المحاكمة والمشانق والقضاة (بالنطع) و(الغيلان) و(اعداء الحياة) فى شنق زهران. يشهد محاكمة الحلاج الصورية وفق هوى السلطان والمتمثل فى أمره بإعدامه فى رسالته إلى القضاة فى مأساة الحلاج.

كما أن تعليق صلاح عبد الصبور فى شنق زهران:

- قريتى من يومها لم تأتدم إلا الدموع

يتوازى مع ندم الجماعة التى شهدت بكفر الحلاج، فى قولهم:
-أنا أحببناه ، فقتلناه.

وندرك التشابه بين وصف عينى زهران (بالحياة) فى ختام القصيدة وبين وصف عينى الحلاج: نائمتان أو سكرانتان والمعنيان يدلان على استمرار الحياة فى بداية المسرحية.

ومن خلال هذا التوازى بين القصيدة (السابقة) والمسرحية (اللاحقة) ندرك أن القصيدة كانت تمهيداً للمسرحية. وواضح من تحليلنا السابق: أن بناء القصيدة بناء درامى، يختزل تقنية عبدالصبور فى القصيد الدرامى والشعرى - وخصوصا فى مأساة الحلاج.

وسوف نرى هذه التقنية الدرامية بشكل أكثر وضوحاً فى الجزئين التاليين . لغة الدراما فى مسافر ليل، وجماليات المكان فى مسرح صلاح عبدالصبور.

ويهمنا هنا أن نحلل قصيدة شنق زهران من خلال كونها قصيدة دراميا لتتضح العلاقة بالتفاصيل التحليلية. ونورد نص القصيدة يليها التحليل.

قصيدة «شنق زهران»

وثوى فى جبهة الأرض الضياء
ومشى الحزن إلى الأكواخ، تنين له ألف ذراع
كل دهليز ذراع
من أذان الظهر حتى الليل .. يالله
فى نصف نهار
كل هذى المحن الصماء فى نصف نهار
مذ تدلى رأس زهران الوديع

***

كان زهران غلاماً
أمه سمراء ، والأب مولد
وبعينيه وسامه
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامه

ممسكا سيفا وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
«دنشواى»
شب زهران قويا
ونقيا
يطأ ألأرض خفيفاً
وأليفا
كان ضاحكا ولوعا بالغناء
وسماع الشعر فى ليل الشتاء
ونمت فى قلب زهران، زهيرة
ساقها خضراء من ماء الحياة
تاجها أحمر كالنار التى تصنع قبله
حينما مر بظهر السوق يوما
ذات يوم...
مر زهران بظهر السوق يوما
واشترى شالا منمنم
ومشى يختال عجباً، مثل تركى معمم
و يجيل الطرف.. ماأحلى الشباب
عندما يصنع حبا
عندما يجهد أن يصطاد قلباً

***

كان ياماكان أن زفت لزهران جميلة
كان ياماكان أن انجب زهران غلاماً.. وغلاماً
كان ياماكان أن مرت لياليه الطويلة
ونمت في قلب زهران شجيرة

ساقها سوداء من طين الحياة
فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلاً
عندما مر بظهر السوق يوما
ذات يوم..
مر زهران بظهر السوق يوما
ورأى النار التى تحرق طفلاً
ورأى النار التى تصرع طفلاً
كان زهران صديقاً للحياة
ورأى النيران تجتاح الحياة
مد زهران إلى الأنجم كفا
ودعا يسأل لطفا
ربما... سورة حقد فى الدماء
ربما استعدى على النار السماء

***

وضع النطع على السكة والغيلان جاءوا
وأتى السياف مسرور وأعداء الحياة
صنعوا الموت لأحباب الحياة
وتدلى رأس زهران الوديع
قريتى من يومها لم تأتدم إلا الدموع
قريتى من يومها تأوى إلى الركن الصديع
قريتى من يومها تخشى الحياة
كان زهران صديقا للحياة
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قريتى تخشى الحياة..؟!

(٢)

تقوم قصيدة «شنق زهران» على ثنائية ضدية، تمثل محور الصراع داخل الحكاية/ القصيدة، وتبدأ الثنائية من المولد (أمه سمراء) مصرية (وأبوه مولد) أو مخلط من طرفين أحدهما مصرى والآخر غير مصرى، ومن ثنائية المولد كانت ثنائية الحياة التى تحمل صراعا بين صفات «زهران» الرجل، والقوى، النقى، الخفيف، الأليف، الضحاك، الولوع بالغناء، سماع الشعر فى ليل الشتاء والذى كان قلبه زهيرة، وبين «الواقع» «المر» الذى انتشرت فيه «الغيلان» وجاء فيه أعداء الحياة، ليصنعوا الموت لأحباب الحياة، وزهران واحد من أهل دنشواى يحبون الحياة، فقد:

كان زهران صديقاً للحياة.

- رأى النيران تجتاح الحياة.

ولايقف عبدالصبور عند ثنائية حب الحياة وموت الحياة (زهران × العدو) بل يتخذ من هذا التناقض مفسراً لبداية القصيدة، التى تبدأ بمشهد الشنق، مثلما بدأت مسرحية الأولى «مأساة الحلاج» حيث تبدأ من النهاية: فى قوله:

- وثوى فى جبهة الأرض الضياء.. مذ تدلى رأس زهران الوديع

وهى مصادرة تحمل تقنية يونانية، وهى «القدرية» التى تحكم مسبقاً بالموت على «زهران» ثم تترك للراوى قص الحكاية حتى تنتهى بما بدأت به، حيث يتم القضاء رغم كل شئ.

وهو من بداية القصيدة يرسم ملامح «البطل الشعبى» مستخدماً التراث الشعبى من حيث الملامح الفيزيائية التى تؤكد الملامح النفسية التى أشرنا اليها فى المقطع السابق، وهى الملامح التى يرسمها دقاق الوشم على صدر وذراع وصدغ البطل مثله مثل أهل القرية المصرية فى عصره.

ولهذا يبدأ بعد جملته القدرية الصادرة فى رسم شخصية البطل رسماً يختزل فيه نموذج الرجولة والبطولة الشعبية لدَى المصريين، مما يجعل الملامح الخارجية رموزاً على الداخل النفسى والخارجى والاجتماعى الشعبى . وهنا يبدأ التصوير (والوصف) بالفعل (كان) والذى سيتكرر بصيغة شعبية فى المقطع التالى له فى صيغة (كان ياما مان) ليعطى فى الحالتين الاحساس بالماضى والماضى التراثى الشعبى فى أن .. ففى الوصف يقول:

كان زهران غلاماً

أمه سمراء والأب مولد

وبعينيه وسامه

وعلى الصدغ حمامة

وعلى الزند أبو زيد سلامة

ممسكا سيفا، وتحت الوشم نبش كالكتابة

اسم قرية

«دنشواى»

ونلاحظ التقابل القائم بين «أبو زيد» ممسكاً سيفا كوسيلة للحرب والدفاع، وبين السياف الذى عبر عنه «بالسياف مسرور» وهو السياف الذى كان يقتل النساء بأمر من «شهريار» فى الف ليلة وليلة، كل مساء، وهو تقابل يكشف عن توظيف التراث الشعبى - بوجه خاص فى ألف ليلة وليلة - مع استخدام مهم لتقنية الحكى الشعبى، «كان ياما كان» .. التى يكررها ثلاث مرات لتخلص حياة زهران فى ثلاث جمل ، يقول فيها:

كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة

كان ياماكان أن انجب زهران غلاما.. وغلاما

كان ياماكان أن مرت لياليه الطويلة

ثم يختتم «صلاح عبدالصبور» هذا المقطع بعبارة تناقض مثيلها فى بداية القصيدة، حيث تسود ساق الشجيرة بعد أن كانت خضراء إيذانا بقرب نهاية البطل وتصبح الصورة الشعربة هنا إشارة دلالية «منذرة» و«محذرة» على المستوى الدرامى«.

ففى البداية يقول:

- ونمت فى قلب زهران، زهيرة

ساقها خضراء من ماء الحياة

تاجها احمر كالنار التى تصنع قبله

حينما مر يظهر السوق يوما

وفى النهاية يقول:

- ونمت في قلب زهران شجيرة

ساقها سوداء من طين الحياة

فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلا

عندما مر بظهر السوق يوما

وهنا يستخدم عبدالصبور التكرار بالحذف والإضافة حيث يكرر الصيغة الاسلوبية بما يناقضها ليبين انقلاب الحال من خير الى شر كما يشير أرسطو فى فن الشعر.

والتضاد الثنائى واضح من لون الساق (خضراء × سوداء) ومن نوع النار (التى تصنع قبلة × التى تحرق حقلاً/ التى تصرع طفلاً) ومن إضافة (ماء) إلى الحياة × ثم إضافة (طين) إلى الحياة وكلاهما يتم فى «السوق» رمز «الحياة» فى «القصيدة».

ويتضح من المقطعين السابقين تبدل لون الحياة من الشفاف الى القاتم دلالة على اسوداد النهاية «شنق زهران» وهو تجل آخر للمأساة، يساعد على تصاعد الازمة، ويقرب من دروج الحدث الدرامى، لذلك حاول زهران حماية الحياة لكنه لم يجد شيئا فاتجه إلى السماء ليطفئ النار الشريرة القاتلة، لكن السماء تركت «القدر» ينفذ وعده لذلك تأتى عبارة الشاعر تحمل دلالة الشك بكلمة (ربما) فى بداية السطر الشعرى.

- ربما استعدى على النار السماء

لكنها فى الوقت نفسه تترك البطل للموت - للنار الحارقة ، وهى النار التى قتلت زهران ، نموذج الخير والحياة كما اخرقت الحقل، وقتلت الطفل أو تستطيع بلهيبها أن تفعل ذلك، لتقضى على رمز الخصب ورمز البراءة. وهنا يكمل صلاح عبدالصبور المأساة بآخر تناقض ، بين (المقتول) (وعينه حياة) والقرية التى تخشى الحياة ليذكى «الامل» من جديد فى عيون وقلوب قريته ولهذا ينهى قصيدته بهذا السؤال:

- مات زهران وعيناه حياة

فلماذا قريتى تخشى الحياة؟!

وهذا التناقض الأخير يلخص القرية/ الوطن. حال الخوف من الحياة القاتلة، والرغبة فيها . وهو يصور لهم النموذج الحريص على الحياة رغم موته، فكيف يخاف الاحياء الموت؟!

(٣)

ولاتقف «الدرامية» عند الثنائية الضدية، بين (الموت × الحياة) ولاتقف عند (حب الحياة × الخوف من الحياة) أو عند (المولد/ الطفولة× الشنق) لأنها تخرج من المستوى الدلالى إلى مستويات أخرى، فنراها فى : الوزن والقافية والصورة الشعرية، فى بعض المستويات الصوتية كالتكرار الصوتى والنغم الخاص بالبنية الصرفية للعبارة، كما نجدها فى التصاعد الدرامى للمشهد.

وهذه تجليات متعددة للدرامية داخل النص، تنبع من رؤية العالم، ومن التجربة الشعرية الخاصة لهذا النص فى سياقها مع النصوص الدرامية الاخرى عند صلاح عبدالصبور. فتحرك بنية النص وفق ثنائيات فى الدلالة والصوت والشكل، تعمق النص، وتعطيه بعداً رمزيا بنقل القصيدة من الدلالى المجازى، إلى الرمزى الإيحائى، ومن كثافة المجازى الى رحابة الرمزى.

وعندما نتتبع هذه الثنائيات لنستخرج الدراما نجد توازيا بين رؤية العالم على هذا النحو، وبين طرق تصوير هذه الرؤية، وقد تمكن عبدالصبور من صياغة وتشكيل هذه الثنائية على النحو التالى.

فى البنية الموسيقية للقصيدة استسلم للدراما، ولم يلتزم بعدد محدد من تفعيلة «فاعلاتن» فى كل سطر، بل كان يطول السطر او يقصر وفق دواع درامية . حيث يبدأ بتكرار التفعيلة بثلاث مرات فى السطر الأول، لأن الجملة تمت فى كلام يحسن السكوت عليه، ثم استغرق السطر الثانى خمس تفعيلات حتى يتم وصف الحزن ثم يعود الى تفعيلتين ليقرر جملة قصيرة واحدة وهكذا يساوى عبدالصبور بين الجملة/ الدالة وبين التفعيلة وعددها. حتى أنه فى بعض الاسطر يقف عند تفعيلة واحدة نستغرق وصفا فى كلمة (نقيا - واليفا) أو فى تحديد الزمن (ذات يوم) أو علما (دنشواى).

ثم نراه يكثر من التفعيلات فى السطر مع طول النفس ومع رغبته فى استكمال مشهد من الحكى، لكنه لايزيد على خمس تفعيلات، هى أطول نفس فى سطر شعرى داخل هذه القصيدة ، وهذا التوزيع العددى يراوح بين هدوء الوصف فى التفعيلة الواحدة . وبين احتدام التصوير فى التفعيلات الكثيرة بصرف النظر عن تشكيل المقطع الشعرى أو المشهد الدرامى كوحدة متصلة.

كذلك لايقف عبدالصبور عند قافية واحدة، أو روى واحد، فهو دائم التنويع، حيث يبدأ الروى بهمزة ثم يراوح بين العين والراء والهاء فى المقطع الاول. على سبيل المثال ويعنى هذا تساوقا بين حقيقة القول. وبين الشكل الموسيقى. بحيث يستغنى الشاعر عن حسه التزيينى . ويصبح الروى تلقائيا. وبذلك تساعد موسيقاه فى تشكيل الدلالة، دون أن يقصد الروى لذاته حتى يتفق مع ماقبله.

وكذلك يصنع بالقافية، فقافية (الضياء) غير (الوديع) بلا شك وهنا لاتجلب القافية. بلا تنشأ صوتيات خاصة بالسطر ،وبالمقطع ثم بالقصيدة، لاتعتمد على فكرة القافية القديمة (مابعد آخر ساكن) بل هى تقفية خاصة بكل سطر. وبذلك تساهم حرية الروى والقافية فى التنويع المستمر للاصوات بين لين، ومهموس، ومجهور.. الخ وهذا التنوع يعطى حركة ، تساهم فى تشكيل دراما القصيدة على المستوى الصوتى حيث يتم التحاور بين الأصوات والصراع أيضاً.

ومن هنا سهل على عبدالصبور التسكين فى الروى. كما سهل عليه تشكيل إيقاع خاص لكل مشهد. فعلى سبيل المثال فى المقطع (كان زهران - الكتابة) ينوع بين الإطلاق (غلاماً) والتسكين (مولد - حمامة) فى الروى . ثم يصنع تقفية خاصة يوشيها بتناغم صوتى ناشئ من تكرار حرف الميم والزاى والسين مثل فيعوض انتقاص النغم المتكرر فى القافية والروى بتناغم صوتى وصرفى بين الكلمات ، فالمقطع يقول:

كان زهران غلاماً

أمه سمراء والأب مولد

وبعينيه وسامه

وعلى الصدغ حمامة

وعلى الزند أبو زيد سلامة

ممسكاً سيفاً، وتحت الوشم نبش كالكتابة

وهو مقطع خاص بوصف البطل يمثل وحدة دلالية خاصة برسم ملامح البطل الخارجية فأعطاها الشاعر قافية خاصة تكررت فى أبياتها وزودها بتناغم خاص.

وهناك ظواهر نغمية وموسيقية أخرى فى القصيدة نجدها فى ظاهرة التكرار، تكرار بعض الكلمات مثل (عندما كان ياما كان، مر زهران، ورأى النار، ربما، قريتى) فى بداية الاسطر الشعرية . وتتكرر بعض الكلمات كثيراً فى القصيدة بوجه عام وأكثرها

دورانا كلمتا: «الحياة» التى تشكل سياقاتها تناقضا مع مأساة زهران فهو يضيف كلمة الحياة إلى «ماء، طين، صديق ، تجتاح، أعداء، أحباب، تخشى، فنجد ماء الحياة ، طين الحياة، صديق الحياة ، أعداء الحياة، أحباب الحياة، تخشى الحياة، تجتاح الحياة، وهى عبارات دالة على التناقض القائم بين لفظة الحياة والسياق الذى تضاف فيه أو تساق إليه، لأنه يعطى لها عكس دلالتها.

والكلمة الثانية «زهران» وكثرة تكرار زهران لأنه اسم البطل.، وصاحب المأساة وفى كل سياق ترتبط بدلالة خاصة، فقد وردت اربع عشرة مرة ارتبط فى معظمهم بلحظة حزينة يمر بها البطل زهران مثل : تدلى رأس زهران، مات زهران، مر زهران، عيناه حياة، صديقاً للحياة، رأس زهران الوديع...... الخ، وكلها سياقات حزينة، حتى أن سياقات الفرح التى وردت بالقصيدة مثل زفت لزهران جميله، أنجب زهران غلاماً وغلاماً فهى تبالغ فى الحزن لأنها تربط زهران بمباهج الحياة التى انتهت عند أول بيت فى القصيدة :

وثوى فى جبهة الأرض الضياء

وتكرار زهران فى كل مرة يخلق تراكماً دلالياً جديداً يركز على شخصية بطل المأساة ويجعله محوراً وبؤرة للصراع.

ويأتى نوع آخر من التكرار يعطى السوق دلالة الحياة مرتبطة بزهران وهو تكرار الجملة وهذه المرة تتكرر جملة «مر بظهر السوق يوماً» التى تمثل محوراً مهماً فى القصيدة لأنها تفصل بين مقاطع القصيدة وحركاتها، وحينما ندرك أننا سوف نستأنف حديثاً جديداً فهى جملة تفصل بين «السرد» الأول بمولد ونشأة وصفات زهران، وبين رجولته التى مكنته من شراء شئ للجميلة التى احبها وتزوجها وأنجب منها غلاما وغلاما.

وفى السياق التالى تفصل هذه الجملة بين الحياة الراغدة ومجئ المأساة فى صورة «النار» التى تحرق حقلاً وتصرع طفلاً وتميت زهران. لذلك اخذ تعبير السوق بعداً رمزياً جعله يتوازى مع الحياة، ومع الفاصل بين الموت والحياة، ولايغيب عن الذهن فى هذا السياق الوظيفة الموسيقية لهذا التكرار.

فإذا ما دخلنا إلى رصد ثنائيات ضدية فى زمن القصيدة لنلمح طرفى الصراع الدرامى نجد أن الزمن المسيطر هو الماضى ، نتيجة لسيطرة «تقنية» الحكاية وسيطرة

السرد الماضوى فلا يأتى المضارع إلا فى نهاية القصيدة وذلك لأن الشاعر انتهى من وصف الماضى (كان ياما كان) واتجه إلى الآن ، الى القرية الآن لحظة القصيدة.

ونلاحظ أن المضارع حين يأتى فى سياق سرد الماضى ، يأتى لوصف حالة زهران فى الماضى ايضا، وفى قوله:

- ومشى يختال عجباً، مثل تركى معمم
- (ويجيل) الطرف ، ماأحلى الشباب

ثم يعلق «المضارع) بالحالة نفسها، وفى سياق الظرفية إذ يكمل الشاعر بقوله:

- عندما يصنع حبا.
- عندما يجهد أن يصطاد قلباً

ويحول المضارع الى الماضى باستخدام أداة النفى «لم» التى تلصق به فتحول زمنه إلى الماضى، حيث يتحول الفعل تأتدم (المضارع) إلى (الماضى) فى:

- قريتى من يومها (لم تأتدم) إلا الدموع

ثم يتوالى المضارع فى نهاية القصيدة لوصف حالة القرية الآن:

- قريتى من يومها تأوى إلى الركن الصديع
- قريتى من يومها تخشى الحياة
- فلماذا قريتى تخشى الحياة؟!

أما بقية زمن القصيدةفهو يحكى عن الماضى بالفعل الماضى على التوالى : ثوى، مشى، كان ، شب، نمت، مر. اشترى، زفت، انجبت، رأى، مد، دعا، استعدى، وضع، أتى، صفع، مات، وتميز الفعل «كان» بوظيفة مركزية ساعدت على الاستئناف، ونقلت فى الوقت نفسه حس الماضى فى تعبيره المألوف فى الحكايات الشعبية، (كان فى) أو (كان ياما كان) أو (كان فلان...).

وتتسم الصورة الشعرية فى هذه القصيدة ببساطة التركيب، وقرب المأخذ فهى لا تحتاج إلى كثير من إعمال الذهن لإدراكها، على المستويين الاستعارى والتشبيهى، والعلاقات اللغوية المتولدة عن الاسناد والاضافة ، تعطينا نموذجا لبساطة التعبير والقدرة على التوصيل الشعرى دون أن يهبط الشاعر بمستواه الشعرى ودون مباشرة وذلك لأن مقصده - كما قلنا - أن يقرأ ويسمع شعره أكبر عدد ممكن من الناس، بعيدا عن التعقيد، والغموض ، والإلباس.

وتتجلى الدرامية فى الصورة الشعرية وهى تشكل الرؤية المأساوية حيث يكشف للمأساة فى الصورة الشعرية الأولى القائم على التناقض الواضح بين جبهة (الأرض × الضياء) وبعدها تتفرع القصيدة، لتصل فى نهايتها الى نفس الدلالة (مات زهران وعيناه حياة).

وبالدرجة نفسها ندرك وضوح التشبيه ، البليغ منه (الحزن تنين) والتشبيه المرسل (مثل تركى معمم) وتقوم شبكة من الاستعارات والمجازات المنتشرة فى انحاء القصيدة لتشكل نسقا خاصا من الاستعارة القائمة على الفعل وقد اشرنا الى هذه الافعال عند رصد الزمن فى القصيدة. كما فى (نمت فى قلب زهران زهيرة)، (يصطاد قلبا)، (مد زهران إلى الأنجم كفا) (استعدى على النار السماء).

ونحس داخل هذه الشبكة قدرة تشكيلية تستخدم الألوان فى رصد طبيعة قلب زهران الذى يشبه دائما بالتربة الخصبة، فى علاقة لونية بيضاء، خضراء ، حمراء ، سوداء،

ومن الطريف أن نلاحظ العلاقة الحمراء بين (الدم/ النار/ الزهرة) وتحول كل الألوان الحمراء إلى (النار) التى بدلا من أن تصنع قنبلة، أو تمد القلب بالدماء، تتحول إلى نار مدمرة تحرق وتصرع بلا حدود، ولا يجد زهران إلا السماء لتقاوم هذه النار التى قتلته، وقتلت قريته بلا هوادة، وهنا يربط الشاعر بين البطل والسماء ليكمل الصورة الشعبية للبطل بواسطة الصورة الشعرية، وهنا يظهر جدل شعرى مع التراث من خلال الصورة الشعرية وبذلك يعطى للبطل صفات روحية، إذ لابد أن ينتصر بطل الحكاية أو السيرة بقوة خفية تأتى من السماء أو تخرج من الأرض، وهنا حاول البطل أن تتنزل عليه من السماء فى شكل «مطر» يطفئ «النار» وكأن البطل الشعبى وهو يستمطر السماء يقوم بطقس دينى أو يصلى صلاة الاستسقاء.

١ - مداخل نظرية

لصلاح عبدالصبور (١٩٣١ - ١٩٨١) خمس مسرحيات شعرية منها ثلاث مسرحيات متعددة الفصول (طويلة) وهى «مأساة الحلاج» و«ليلى والمجنون» و«بعد أن يموت الملك» ، وبينها مسرحيتان قصيرتان، من الفصل الواحد، وهما مسرحيتا «الأميرة تنتظر» و«مسافر ليل».

وتتميز مسرحية الفصل الواحد - عند صلاح عبدالصبور - بالتكثيف الشعرى والدرامى، وفى الوقت نفسه تتخلص من بعض مظاهر التطويل المقطعى، أعنى من طول المونولوج بالنسبة للشخصية الواحدة، لأن التركيز على الحدث وأطراف الصراع فيه، يدفعانه إلى الاقتصاد القولى لمصلحة سير الدراما الشعرية حتى تتوالى المشاهد المسرحية فى يسر، وفى هذه اللحظة يكون الحوار والتقطيع مظهرين مهمين لمسرحية الفصل الواحد، إذا قيست بالمواقف الطويلة، والمونولوجات المتعددة فى مسرحياته الطويلة.

ونلاحظ أن المسرحية ذات الفصل الواحد، تكشف عن تأثير القصيدة الدرامية التى أنتجها «عبدالصبور» قبل «الأميرة تنتظر» و«مسافر ليل» ، فاتخاذ الشخصيات كقناع للتحدث من خلالها، كشخصيات: المهرج، المغنى، الشاعر، الحكيم، السلطان، المتصوف، أو الشخصيات المخترعة.. شخصيات تتكرر فى المسرحيات الشعرية بعد أن تأخذ أبعادها الدرامية وتتشكل إنساناً من لحم ودم، بعد أن كانت شخصيات رمزية تساعد الشاعر على تشكيل النص فى المقام الأول.

كما أن استمرار شخصية الراوى عند «صلاح عبدالصبور» تمثل مرآه له على المستوى الشعرى، يحل محل الجوقة وتمثل صوت الشاعر.

ونلمح أن تعدد الأصوات فى القصيدة، وتعدد محاورها، وما تحمله من أنواع التضمين الشعرى بالاضافة إلى اتخاذ شكل الحكى، والقص، وتحديد الزمان أو المكان. قد دخلت جميعاً فى تشكيل مسرحه الشعرى، كما ألمحنا من قبل.

وأهم ما يمكن أن نلاحظه، فى هذا السياق، التجاوب الشعرى بين قصائد بعينها وبين حوار الشخصيات، فعلى سبيل المثال نجد فى ديوانه «الناس فى بلادى» الظل والصليب، وفى ديوانه «أحلام الفارس القديم» نجد القصيدة القائمة على الحكاية فى

شكل مـذكرات كمـذكرات «الملك عـجيب بن الخـصيب» و«مـذكرات الصوفـى بشر الحافى» ثم فى ديوانه «تأملات فى زمن جريح» نجـد «حكاية المغنى الحزين» و«مذكرات رجل مجهول» وغيرها.

وينتشر الموت فى هذه القصـائد، خاصة فى النهاية المأساوية التى تنتهى بهـا القصيدة، ونجد حوارا مع التراث من خلال اسـتدعاء الشخصية، أو استـدعاء بعض أبيات الشعر العربى الخاصة بالمدح، أو تقليدها فى محاولة لكسرها، وإثبات عكسها.

ونحـاول هنا أن نشـير إلى بعـض المقاطع الشـعـرية المتناثرة فى هذه القـصـائد لنلمح تجاوب النصوص الدرامية، وتحولها إلى المسرح فيما بعد.

فـمنذ المقطع الرابع فى قـصيـدة «الظل والصليب» «نلمح خـيوط» «مـسافـر ليل» فى مأساة «عبده» الذى قتل من حيث لا يحتسب، يقول صلاح:

ـ هذازمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

فتحسس رأسك

فتحسس رأسك ص ١٥٤

وهو مقطع متواز مع فكرة القتل الظالم وبلا سبب فى المسرحية.

ويتوازى شـعر المدح على لسان الأصـوات المقترحـة للشاعر، فى قـصيدة «مـذكرات الملك عجيب بن الخصيب» ص٢٥٦، مع الشعر الوارد على لسان «عبده» راكب القطار (مع وجود هذاالشعر فى كثير من قصائد عبدالصبور).

وفى ديوان «تأملات فى زمن جريح» نستطيع أن نـلاحظ فى قصيدته الطويلة «حكاية المغنى الحزين» الشـبه بين حزن مـنتصف الليل عند المغنى، وحزن الـراكب القلق، يقول صلاح:

ـ فى ذلك المساء..

قافلة موثوقة بالموت فى الغرار،

والأشباح فى الجرار، والندم.

عليّ وحدى أن أقودها إذا دعا النفير
نفير نصف الليل
أهوى بها ممزقا على أخلاف نوقها
إلى مغاور النسيان والعدم».
(٢٨٧)

ويكمل هذا المقطع ما قاله عبدالصبور فى قصيدته «رؤيا» من ديوانه «تأملات فى زمن جريح»

ـ فى كل مساء،
حين تدق الساعة نصف الليل،
وتذوى الأصوات
أتداخل فى جلدى، أتشرب أنفاسى.
وأنادم ظلى فوق الحائط.
أتجول فى تاريخى، أتنزه فى تذكاراتى.
أتحد بجسمى المتفتت فى أجزاء اليوم الميت.
ـ تستيقظ أيامى المدفونة فى جسمى المتفتت
أتشابك طفلاً وصبياً وحكيماً محزوناً
يتآلف ضحكى وبكائى مثل قرار وجواب
أجدل حبلا من زهوى وضياعى
لأ علقه فى سقف الليل الأزرق
أتسلقه حتى أتمدد فى وجه قباب المدن الصخرية
أتعانق والدنيا فى منتصف الليل.
ص٣٢٤/ ٣٢٥.

والمقطعان يتوازيان مع بعض عناصر المسرحية (مسافرليل) حيث الزمان بعد منتصف الليل، والمنظر فى عربة قطار تندفع فى طريقها على صوت موسيقاها، والراكب «عبده» يركب وحيداً فى آخر قاطرة ليلية، بلا ملامح محددة، ثم نجده ـ على لسان الراوى:

ـ فيجرب أن يلعب فى ذاكرته.

يستخرج منها تذكارات مطفأة، ويحاول أن يجلوها،
أسفا، لا تلمع تذكاراته
يدرك عندئذ أن حياته
كانت لا لون لها
يسقط من عينيه أيامه
تتبدد دوامات فوق حديد الأرضية.
(ص:٦/ ٦١).

ونلاحظ التوازى بين حالتى الشخصية «المغنى/ الراكب» ونلمح العبث الكامن فيهما. وفى هذا السياق نفهم العلاقة بين «الحبل المجدول» فى القصيدة، ومشنقة عشرى الستر وغدارته وخنجره «وسائل القتل» فى ذلك الليل الأزرق.

وليست هذه المقطوعات أو القصائد هى كل ما يثبت الوشائج الدرامية الشعرية بين القصيدة والمسرحية، وخاصة فى مسرحية الفصل الواحد عند عبدالصبور، وإنما هى نماذج للتدليل فقط، وقد استمرت هذه الوشائج حتى آخر ديوان لصلاح عبدالصبور «الإبحار فى الذاكرة».

(٢)

وليست هذه الوشائج خاصة بصلاح عبدالصبور، فنحن نجدها عند كل الشعراء الذين كتبوا المسرح الشعرى ابتداء من «شوقى» و«عزيز أباظة» و«أحمد باكثير» إلى «محمد مهران السيد» و«محمد ابراهيم أبو سنة» وغيرهم، على اختلاف رؤاهم، ومدارسهم وطرق تشكيلهم الجمالى، فهذا هو شأن الأنواع الأدبية العريقة كالشعر «بالنسبة للعربية» والمسرح «بالنسبة لليونانية» إذ تنمو وتتطور وتأخذ أشكالا متعددة، وهذا ما يساعد فى تفسير تطور الشعر العربى من الغنائية، إلى الدرامية عبر وسائط «القص ـ الحوار» بل إنه من الطريف أن نربط بين قصيدة الأصوات المتعددة، ودخول الممثل الثانى إلى المسرح تاريخيا كما أنه لاشك فى أن الوصول إلى الدراما، عبر الشعر الغنائى، لا يتم فجأة، وأن الأمة التى اعتادت الشعر الغنائى لابد لها من طريق طويل للتحول إلى الدراما، بضبط انسياب القصيدة الغنائية بحدث، وتطويق الانبساط الزمنى فيها بالصراع، والتخلى عن المطلق إلى المقيد.. [١]

وحديث «صلاح عبدالصبور» عن حياته فى الشعر يساعدنا فى رصد هذه الظاهرة، دون أن نتقيد بمقولاته عن نفسه، فعنده أن القصيدة نوع من الحوار الثلاثى.. ولما كانت مادة التعبير عندئذ هى الصور المرموز إليها فى كلمات، فقد دخل الطرف الثالث فى الحوار وهو الأشياء، ونعنى بها فى المستوى الفنى كل الموجودات التى تحيط بالشاعر [٢] لذلك يعترف صلاح عبدالصبورفى أكثر من موضع بأن قصيدة (القناع) كانت مدخله إلى الدراما الشعرية [٣] ولاعتقاده أن المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة، ولكنه قطعة مكثفة منها، ولذلك فإن الشاعرية هى الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحى الجيد[٤] ولذلك فبحث الوشائج الفنية بين القصيدة والمسرحية عنده، يعد مدخلاً أساسيا، لفهم طبيعة مسرحه الشعرى، بل لفهم وظيفة الشعر والصورة الشعرية فى هذا المسرح.

(٣)

أراد صلاح عبدالصبور أن يشعل الغيظ فى قلوبنا ونحن نتابع «مسافر ليل» لذلك جعلها كوميديا سوداء، وتظل فى شدة سوداويتها إلى أن نصل إلى حالة لا نعرف فيها الفرق بين البسمة والدمعة فنصل إلى الضحكة الدامعة التى تظهر عند أرسطو، أو تعمل على إيقاظ المتفرج ليحس أن هناك ما هو عجيب، وما هو غير مألوف، وما هو خارق للعادة، ضمن حياتنا اليومية[٥] وصلاح عبدالصبور حين يذيل مسرحيته بتوجيه إلى مخرج النص، يفصح عن هذه الرغبة التى يريد من خلالها للمتفرج أن يخشى عامل التذاكر ضاحكا، وأن يشفق على الراكب ضاحكا، وأن يحب الراوى ويزدريه ضاحكا كذلك [٦] وهى حالة تمزج بين المأساة والملهاة فى آن.

والمسرحية بذلك تنقل آلية الواقع الإنسانى أعنى تمازج المأساة والملهاة فى حياة كل منا ولا غرابة فى ذلك، عندما نصنف المسرحيات على أنها من الكوميديات أو المآسى أو المهازل فإننا فى الواقع نستجيب إلى طبيعة العالم الذى خلقه الدراميون بالتنوع الممكن وجوده فى كل نوع [٧] وبذلك تتداخل داخل النوع الأدبى الواحد عدة أنواع تنتج عن جدل الظاهرة الدرامية مع تشكلها، وعن الرؤية الفاعلة وراء الأحداث والصراع واللغة.

وهذه الأنواع الأدبية/ المزيج، تهدم القسمة الثنائية المنطقية التى قسمها أرسطو إلى مأساة، وملهاة، بل تثبت تداعى المذاهب التى تقيم تقسيمها للأنواع الأدبية وفق تصورات سابقة أو مجردة ولأنها كانت تقيم دعائمها على التجريدات: كانت تقيم

دعائمها على موقف إنسان معين، وعلى المفاهيم المحدودة لعصر وطبقة، ولأنها كانت توسع هذه المفاهيم المحدودة وفق مشيئتها، دون أن تعى حدود هذة المفاهيم فيجعلها شاملة للعالم أجمع فكل نظرية جمالية، كانت تعكس ـ إذن صورة عن حدود المذاهب وضيق آفاقه»[٨].

وقد تغير العصر، وتغيرت الرؤية، وتغير المتلقى والمبدع من حيث توجهاتهما، ووظيفة الدراما عندهما، والملهاة بشكل خاص، تتميز بأنها أكثر التصاقا بالواقع وبفلسفة الواقع الاجتماعى الذى تخرج خلاله فهى أحد أساليب التفكير والنقد الاجتماعى فى الأساس، بل هى أحد وسائل تعرية الإنسان وواقعه لنسخر من الخطأ، ومادامت حيواتنا دائمة الحركة والتغير، فلابد أن تتغير ملامح ما تعكسه.

لذلك فالكوميديا السوداء أو «التراجيكوميدى» هى مأساة توجد لتلك القلة الذين يقفون بمعرفة عن العالم المخدور، الذين لا يرفعون لواء الاستسلام.. [٩] ولذلك أيضا تحمل الكوميديا السوداء موقف المرارة والرفض لدى كاتبها، وفى حالة «مسافر ليل» فنحن أمام مرارة الفضح والرفض للتناقض غير المبرر فى سلوك «عامل التذاكر» ذى التاريخ العريق والقديم فى القتل وسفك الدماء والتضحية بالأبرار لخدمة فكرة نظرية يفترضها الديكتاتور، حتى يتصور المتلقى مدى الفجيعة المتوارثة، التى تمثلت فى النهاية الفاجعة «لعبده» والشاعر الذى يصنع النهاية الفاجعة للأبطال، والجمهور الذى يستجيب للنهاية الفاجعة للأبطال، لابد أن يتصوروا أن الحياة فاجعة للأبطال، وهذا التصور لا يمكن تفسيره من وجهة البطل ذاته، بل من وجهة انعكاس الحياة على نفسية البطل وشخصيته» [١٠].

ونرى هذاالانعكاس فى شخصية الراكب المرعوب الضعيف الذى تحول إلى خانع يتذلل بلا مقاومة حتى مات مقتولا بريئا، ويتضح الانعكاس نفسه فى خوف الراوى وحيرته، وتردده بين الفعل وعدم الفعل فى نهاية المسرحية.

ـ ماذا أفعل
ـ فى يده خنجر
وأنا مثلكم أعزل
لا أملك إلا تعليقاتى
ماذا أفعل؟!
ماذا أفعل؟!
(ص١٠٠)

وهنا تشير الكوميديا السوداء، إلى سوء مصير من يحاكى هذه الشخصية الضعيفة، فالواجب أن تقاوم، لا أن تستسلم للموت، وتلقى هذا المصير.

٤.النص والرؤية:

يحاول «صلاح عبدالصبور» فى «مسافر ليل» أن يخلق شكلاً دراميا يستوعب فكرة إنسانية، تستعين بالتقنيات المسرحية والشعرية، وتشكل رؤيته للواقع الاجتماعى المر الذى أنتج عبدالصبور خلاله هذا النص، أعنى ما بعد يونيو «١٩٦٧».

واختيار الشكل الفنى اختيار اجتماعى بالضرورة، لأنه موقف «دال» على ما يود أن يشكله داخل البنية العميقة للنص، ومن هنا يكون نوع التقنيات وكيفية التشكيل موقفا اجتماعيا ودراميا فى آن.

ويحاول عبدالصبور أن يصوغ موقفا إنسانياً عاما، وهو الصراع المستمر طوال عصور التاريخ بين «القوة/ الفعل» وبين «الضعف/ السلبية» ولذلك يتوسط بوسائط تعينه ـ فنيا ـ على السيطرة وتوجيه الشخصيات نحو الصراع، الذى تأزم منذ المشهد الأول، حتى نهاية المسرحية، أعنى مقتل «الراكب ـ عبده ـ الضعف ـ السلبية» بيد «القوة/ الفعل/ التسلط».

جرد «صلاح» الشخصيات، وجعلها رموزاً لأشياء متعددة تجتمع فى كل واحدة منها عدة شخصيات، فهذا «الكمسارى» يستقطب: «الاسكندر، هانيبال، تيمورلنك، هتلر، متلر، لجونسون، مونسون، بكل ما تحمله كل شخصية من سياقات تاريخية واجتماعية وسياسية حتى استوت كشخصية تاريخية ذات أبعاد، لا تمثل شخصها، بل تمثل شريحة كاملة فى بعض الأحيان، وفى أحيان أخرى تمثل فترة تاريخية عاشتها أمة من الأمم، أو عاشها العالم كله، كما نلاحظ فى «هتلر» و «الاسكندر».

وتأخذ الشخصية (الكمسارى) قناعاً تجريديا، يحولها إلى وجه درامى يستوعب كل هذه السياقات والشخصيات، ويلمز المؤلف بهذا التشكيل عمق «التسلط» «الظلم» الذى يقترب من جرائم القتل (قتل.. وسرقة بطاقته الشخصية) ويضحى بالمستضعفين السلبيين الخائفين (الراكب الأعزل).

وقد ساعد «التجريد» على جعل هذه الشخصيات تجليات أو (وجوها) تتوازى مع (الستراث) العشرة المتعددة الألوان، والتى يلبسها رجل واحد يمثل هذه السترات العشرة، ويوحدها ـ رغم ألوانها ورغم وجود درجات تنتهى بعشرى السترة وتبدأ

بواحدى السترة، إلا إنهـا تظهر لنا من خلال حوار الراكب والكمسـارى خدعة «لونية» و«رقميـة» تخفى جوهر شخصـية واحدة (الكمسارى) كـما أخفت الأسماء التـاريخية الكثيـرة التى ذكرهـا المؤلف على لسـان الراكب، فى أول نطق له، دلالة واحـدة، على التسلط.

ويكشف هذا التجريد المزدوج للشخـصية التاريخية وللشخصـية الدرامية عن صدور هذا التعـدد من فكرة واحدة هى (امـتداد الصراع بـين العصور) كـما ذكرنـا فى البداية ولذلك تأخذ الشـخصية الدراميـة فى مسافر ليل بعـداً رمزياً مهماً، يجـعل التوازى بين الكمسارى وشخصيات التاريخ الظالمة، واضح الدلالة على موقف المبدع الذى سيتضح أكثر فـأكثر عبـر حركة الصراع حـتى النهاية التى اختارها والتى أرهص بهـا منذ البداية على لسان الراوى:

ـ معذرة.. لا ينفصل الإنسان عن اسمه
فالعظماء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ
لتسيطر عظمتهم فوق البسطاء
والبسطاء يعودوهم إذا استدعيتهم من ذاكرتك
ليكونوا متنزه أقدام العظماء.

ثم يفـصح عن المغـزى الفكرى المقـصود بداية، مـن التجـريد والتـرميـز، على لسـان الراوى:

ـ «ولذلك خير أن ننسى الماضى
حتى لا يحيا فى المستقبل
حتى لا يخدعنا التاريخ
ويكرر نفسه»
(٦٢)

التـاريخ قد كـرر نفسـه فى نهاية النص، بمصـرع الراكب بخنجر عـامل التذاكـر وهو رجل «عليه سـيماء البراءة التـى تثير الشبـهة» ص٥٩. لتكمل ملامح المأسـاة المضحكة «السوداء».

ويقف الراكب على الطـرف المقابل من الصـراع، شـخصيـة بلا مـلامح خاصـة لأنه «نموذج».. «للإنسـان الذى بلا أبعـاد، الإنسان الذى لا نسـتطيع أن نصف إلا مـلامحـه

الخارجية، فنقول إنه بدين أو نحيف، طويل أو ربعة، أشقر أو أسمر وكل هذه الأوصاف سواء ص٥٩، لأن المطلوب من رسم هذه الشخصية - كغيرها - فى مسافر ليل، أن تصبح شخصية مجردة رامزة، لا شرقية ولا غربية، إنها الإنسان «المنضغط» تحت التسلط.

من أجل ذلك، جرده عبدالصبور، من الأسم، والصنعة، وجعله يسافر نحو مكان ما، ليدخل من خلال التجريد والترميز إلى «الفكرة» «المغزى» فيصفه منذ بداية كلام الراوى «بالبطل المهرج» وهذا التناقض المقصود، يساعد إلى حد كبير فى فهم الوظيفة الدرامية لهذه الضحية التى تمارس حياتها بلا وجهة، ولا تفهم أعداءها، فقد استخرج الراكب قطعة الجلد التى دون فيها التاريخ فى عشرة أسطر تتوازى مع السترات العشرة، التى تميز بها «بائع التذاكر القناع» وهو البطل النقيض للراكب ثم أخذ يقرأ أسماء الشخصيات التاريخية «رموز الظلم» التى تحضر له متمثلة فى قاتلة «عامل التذاكر» الآتى بشكل سحرى، إذ يستدعيه أسمه ويظهر فجأة مازجا بينه وبين الإسكندر بصورة خاصة:

- الراكب

- الاسكندر.. تك تك تك

الإسكندر.. تك تك تك

عامل التذاكر

- من يصرخ باسمى، من يدعونى

من أزعج نومى فى زاوية العربة

أنت؟

الراكب

- معذة.. من أنت؟

عامل التذاكر

- أنا «الإسكندر» (ص٦٢/ ٦٣)

ويستمر هذا المزج بين الإسكندر وعامل التذاكر حتى مقتل الراكب وتأزم موقف الراوى.

أما شخصية الراوى فتبدو فى «حلة عصرية» لتكون شاهد عصر المؤلف على التاريخ

واستمرار العلاقة بين طرفى الصراع فيه ومع ذلك «فوجهه ممسوح بالسكينة الفاترة» صوته معدنى مبطن باللامبالاة الذكية». ص٥٩.

ويقف الراوى طوال المسرحية فى حالة «فرجة» و«وصف» و«عدم مشاركة فى الاحداث» حتى تفرض عليه المشاركة فى الأحداث، وفى هذه اللحظة لا يعرف طريقه للمشاركة، لأن ضجر عامل التذاكر (الإسكندر) يحكم الموقف.

وعندئذ يظهر البعد الرمزى لشخصية «الراوى» أعنى كونه رمزاً لأهل هذا العصر، والمتمثل فى جمهور صالة العرض إذ يقول كاشفا عن قناعه، فاضحا تجريد ملامحه وتغريبها:

ـ «الراوى (متجها إلى الجمهور):

ماذا أفعل؟

ماذا أفعل؟

فى يده خنجر

وأنا مثلكم أعزل

لا أملك إلا تعليقاتى

ماذا أفعل؟

ماذا أفعل؟

النهاية. (ص١٠٠)

ولاشك فى أن النهاية المتسائلة تكشف عن مصير «للراوى» يشبه مصير «الراكب» ولقد كشف عبدالصبور عن هذا الهدف التقنى والفكرى فى تذليل المسرحية قائلا: «لست أريد فى هذه المسرحية أن أقدم نماذج من البشرية واتخاذ النموذج أساسا للعمل المسرحى يعنى درجة من التجريد، تماما مثل الفاكهة أو النكتة، حين تجعل محورها نموذجا يواجه نموذجا آخر، فتكشف بهذا التجريد لب التناقض» ص١٠١.

وقد حقق «عبدالصبور» درجة عالية من التجريد فى رسم الشخصيات، وكان لتجريد الشخصيات وتحويلها إلى نماذج موازية ورامزة لشخصيات الواقع أو التاريخ، أثر كبير فى لغة «الحوار» والتفاهم فيما بينها فقد مسحت الشخصيات من الداخل، ولم تفصح عن مكنوناتها فى الحوار، وإن استعاض عبدالصبور عن ذلك، بوصف الراوى لما لم تقله الشخصية، حتى أننا نجد الراوى يبدأ حواره بوصف خارجى دائماً، ليلفت نظر

المتلقى، ويربط بين الأحداث، فتحولت شخصية الراوى إلى تقنية مساعدة أكثر منها شخصية مسرحية، واقترب من وظيفة السرد «التى تقع على عاتق المولف فى المسرح دائما» ولذلك نجده سيبدأ حواراته بمثل (×) «معذرة» (١٠) «المشهد يتلخص فيما يأتى «(١٥)» «قال الراكب فى نفسه «(١٨)» فنتنبه الآن (٣٣) هذا ليس صحيحاً معذرة لمقاطعته «٦١» إنى أحفظ هذه الكلمات «٦٣» «لا أملك أن أتكلم وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلى بالصمت المحكم» «١٣٠» وغيرها.

وتكشف هذه المداخلات ــ على لسان الراوى ــ عن وظيفة الراوى كتقنية مسرحية وحيلة درامية تلم شتات النص، وتسمح للمؤلف أن يتدخل فى سير الأحداث كلما رأى حوار طرفى الصراع «العامل/ الراكب» يحتاج إلى ربط درامى: أو تعليق، ثم إنه يستفيد بهذه الشخصية/ التقنية فى ربط الصالة بالنص المعروض.

وحينما نتتبع حوار الراوى، نكشف أنه يطول فى معظم الأحيان. فقد بدأت المسرحية بحديث طويل منه «١» بسط فيه خلفية المسرحية، ثم التعليق، والوصف «١٣» ثم تلخيص المشهد السابق تمهيداً لنقلة درامية «١٥» ثم التفسير والشرح لداخل الشخصية «١٨» لأن المؤلف آثر التجريد والترميز كما قلنا سابقا، ثم التنبيه على ما سيحدث «٣٣» أو تحليل فكرة خارج الحوار «٤٥» أو شرح مستوى التاريخ وتناقضهما «٦١» أو استخدام التراث فى سياق مناقض له، يساعد على النقد والتغريب فى آن «٦٣» ثم إيقاظ المتلقى «٦٥» أو وصف حركة لا ترى إلا عند تمثيل النص فقط «٦٩» وهكذا.

ولكن، يجب أن نلاحظ تراجع دور الراوى ووظائف التقنية حينما يشتد الحوار بين طرفى الصراع الأساسيين بشكل لا يسمح باشتراك طرف ثالث كالراوى لأن المواجهة تتم مباشرة ولا تحتاج لمن يصنعها.

ولقد خدم التجريد الفكرة الانسانية التى يحاول عبدالصبور بثها فى ثنايا النص، لأنه حول الشخصيات إلى نماذج تصلح أن تكون فى أى زمان أو أى مكان، باستثناء تعليقه عن الراوى، الذى أوضح خلاله تعاصر الراوى مع زمن كتابة النص، وساعده التجريد على التعامل الخارجى مع الشخصية، دون أن تسطح الأمر الذى يفسر النقلات المفاجئة و السريعة التى تقفز بالحدث و الشخصية إلى لحظات ليست مترتبة على ما سبقها، بل تتجاوزها وتقفز عليها كلحظة ظهور الاسكندر بمجرد قول اسمه فى شكل عامل التذاكر، ص٦٢/ ٦٣ ولحظة قفز عامل التذاكر من طلب التذكر إلى الحديث عن إهاقه فى العمل ص٦٩/ ٧٠.

وكان لهـذا القفز، وظيفـة درامية، بالطبع، فـقد ساعد عـلى التغريب، وفقـدان الألفة الأمر الذى كسر فى نفس المتلقى عادة التلقى، والاستسلام للنص، وأجبره على التفكير فيمـا هو قائم، وتحكيم العقل فى هذه المشاهد المتـلاحقة ذات اللحظات غيـر المنطقية و غير المعقولة، فى حين أن التوصل إلى تغـريب الحادثة أو الشخصية يعنى قبل كل شىء وببساطة، أن تفقـد الحادثة أو الشخصية كل ما هـو بدهى ومألوف، وواضح، بالاضافة إلى إثارة الدهشـة والفضـول بسبب الحادثة نفـسـها.. وبالتـالى فالـتغـريب يعنى إبراز الملامح التاريخية، وتصوير الأحداث والشخصيات على اختيارها ظواهر تاريخية عابرة «١١» أى أن هذه الأحداث والـشخصـيات ليـست هدف هذا التغـريب والتجـريد عند عبدالصبور، إنما اكتشاف قانون الصراع هو الهدف لأنه يساعد على الإسقاط التاريخى، أى إسقـاط الحاضـر فى الماضى والعكس، لخضـوعهمـا لقانون واحـد، على الرغم من خوف «الراوى» من تصديقنا لمبدأ تكرار التاريخ لنفسه.

لذلك كان الاسقاط إحدى وسائل نقد الواقع، ولمز الطرف المشابه لرمز التسلط، الذى يتحول قاضيا «وخصما فى آن» فها هو عامل التذاكر ــ على لسان الراوى:

الراوى ــ العامل يستخرج «نجمة مأمور» أمريكى من جيبه.

ويعلقها فى صدره

يتحول عن مقعده حتى يجلس فى وجه الراكب

يسحب رفا من تحت المقعد

يصنع منه مائدة، ينشر أوراقا../ ..

عامل التذاكر ــ يا عبده «الراكب»

قف واسمع وصف التهمة

أنت قتلت...

وسرقت بطاقته الشخصية

وأنا علوان بن الزهوان بن السلطان

والى القانون

فى هذا الجزء من العالم «ص٨٢/ ٨٣»

ثم نعلم فى نهاية المسـرحية أن هذا الرمز «التاريخ، الدرامـا، الواقع» يعلم براءة المتهم ومع ذلك يقتله، لأن القاضى هـوالقاتل الحقيقى، ويظهر فـى هذا الحوار ما يبطنه النص

فيما قبل:

الراكب ــ أقسم.. أنى .. لم أقتل.. لم أسرق

عامل التذاكر ــ أعلم هذا يا أنبل مخلوق

هل تدرى من قتل.. وسرق بطاقته الشخصية

لا.. لن أكشف أمره

لكن لا بأس

افتح عينيك لآخر مرة

انظر آخر نظرة

«يفتح العامل السترة الملاصقة للجلد، ومن بين جلده وثوبه يخرج البطاقة ا لبيضاء، ويلوح بها أمام عينى الراكب المحتضر الذى يسقط ميتا بعد نظرته الأخيرة» «ص٩٩»

وهنا يبدو الصراع الدرامى الثنائى متوسلا بالرمز فى كل حوادثه، وشخصياته، كما أن هناك علامات فى طريق التلقى تساعدنا على فهم الاسقاط الحادث، وربط هذا التجريد والترميز بالواقع المعاش. فلا ضمير أن يستفيد «عبدالصبور» من جو التغريب و«اللامعقول» لخدمة قضيته الأساسية وهى بيان صراع «القوى × الضعيف» «زهوان × عبده» ولأضير أن يحمل عامل التذاكر «الرمز والقناع» نيشانا أمريكيا أو أن يقول على لسان عشرى السترة:

- راجعنا كل ملف

سجلنا كل مكالمة تليفونية

صورنا كل خطاب

أمسكنا بالآلاف

عذبنا عشرين لحد الموت

وثلاثين لحد العاهة

وثمانين لحد الإغماء لكن لا جدوى

اعترف قليلون

مائة فيما أذكر/

لكن لا جدوى ص٩٣/ ٩٤.

ومن المنطلق نفسه ــ بيان قانون الصراع ــ حاول «عبدالصبور» أن يضخم صورة «زهوان ــ عامل التذاكر ــ التسلط» فى مواجهة الفأر المذعور «عبده» وأن يعطيه إدارة الصراع داخل المسرحية كلها، ولذلك جعل لغته لغة المحقق العقلية المنطقية فى ظاهرها، وجعله يستعين بالمستوى الانفعالى من اللغة فى مواقف تحتاج إليه، بالإضافة إلى طول حوارات العامل: فنجد حواراته الطويلة كثيرة تسمح له بالحديث المفصل وإضافة التفاصيل والجزئيات، خاصة فى حوار «١٤» الخاص بفخره بذاته، و«٢٦» الخاص بالتأثير السلبى على الراكب، وفى «٣٠» يصف حالة تعبه من وظيفته الصعبة أو «٣٢» استرجاع ما دار له فى ليلة قبل مجيئه إلى العمل أو «٤٤» تهيئة عبده للتحقيق والمحاكمة فى حين تجد الراكب قليل الكلام مقتضب العبارة لا حول له ولا قوة، أمام المحاكمات سابقة التجهيز، فله مقطع طويل واحد «٢» حين يقرأ التاريخ، ولو راجعنا حالة الحور، وجدنا الراكب ينطق بكلمة أو سطر أو عدة أسطر قليلة وكلها فى خدمة الطرف النقيض له، فهو دائم الاستعطاف والاستمالة «١٩» والتذلل «٢٣» لأن خارج الشخصية ضاغط على حوارها، ولا يعطيها فرصة الدفاع عن نفسها، لذلك نجد حوارات الراكب ردود أفعال على عامل التذاكر، مما حول الراكب إلى أضحوكة «البطل المهرج» ولأنه ضحية، تضاعف فينا الشعور بالمأساة، والرؤية الكابوسية التى تدفعنا لاستنكار ما يحدث.

ويقود الحوار إلى اللغة فى «مسافر ليل» وهى لغة تستوعب المواقف المناطة بها، وقد شكلت رؤية المؤلف محققة فى ذلك توازنا بين لغة الشخصية والسياق الواردة فيه، فهى تتحرك مع الشخصية والحدث، بحيث نستطيع أن نمايز بين استعمالات وتوظيفات متعددة للغة «مسافر ليل» فى حالة شعرية مكثفة شملت المسرحية كلها وتوزعت على ألسنة المتحاورين والراوى.

وكانت الاستخدامات المتعددة متوازية مع المناسبة والسياق، ونلاحظ أن لغة «عامل التذاكر» كانت انعكاسا ملائما له، فقد ناسبت لغته تكوينه «المركب» و«المعقد» و«السريع التحول» وظهرت الصوة الشعرية مساعدة له على الإقناع والتأثير على «الراكب» الأمر الذى أعطى الصورة الشعرية وظيفتها الدرامية، أى أنها تخدم تشكيل البنية العامة للمسرحية وتتحول الصور الشعرية إلى بنيات دالة على المتحدث والموقف كليهما.

وتجد أن حوارات العامل فى مجملها تحمل استخداماً جوهرياً للصورة الشعرية لا

يمكن الاستغناء عنه أو استخدام مستوى آخر للغة، فمن البداية «٧» يبدأ بالمبالغة والفخر، ثم «١٢» بالتهديد والربط بين عالمين متناقضين، ثم يسترجع ماضيه «١٤» خالطاً بين عدة عوالم نفسية وفكرية، جماعها التناقض أيضا. ثم تراه فى «٢٦» يصف حالة ذعر الراكب ثم تتوالى حواراته فى «٣٠»، «٤٤»، «٥٨»، ط٦»، «٦٤»، «٩٥»، «٩٧»، «١٠١»، «١١٣»، «١١٧»، «١٢٥»، «١٢٩»، وهى حوارات تحاول التأثير على الراكب مستخدمة عدة مستويات لغوية مستعينة بالصورة الشعرية لتشكيل المبالغة والمقارنة والاقناع العام حتى يتقبل الراكب الموت الظالم فى يسر واستسلام.

وخلال ذلك نجد الجمل المباشرة ملائمة لحس اللحظة، لحظة الاقناع بالمنطق يقول العامل مثلا:

«- اسمع يا عبده
فلنتحدث فى هذا الموضوع الشائك كصديقين
كرفيقى رحلة
بدلا من أن نتحدث خصمين كما يغرض هذا الوضع المؤسف.
راكب وعامل تذاكر
إيه .. أوسع لى جنبك
وسأخلع سترتى الرسمية حى لا تخشانى» «ص٧٣»

فى حين تجده أكثر انفعالا عند الحديث عن «متاعبه الخاصة:

«- هذا عملى. عملى مرهق
ينزعنى من فرشى فى بطن الليل
يحرمنى من نومى.. أشهى خبز فى مائدة الله
أحيانا لا تحوى القاطرة سوى حفنة ركاب
ينتشرون كأجولة ملقاة فى مخزن قطن
تبدو مظلمة باردة خافتة الأنفاس
كبطن الحوت الميت» «ص٦٩»

وعلى الطرف المقابل نجد لغة الراكب، لغة غيرية باستمرار، تراع بمحدثها، دون أن تكون صادقة مع نفس قائلها، وفى ذلك دلالة على موقف مراعاة مقتضى الحال

ومحاولة التوازن النفسى و التحدث بالمنطق البسيط حتى لايحدث خطأ فى النطق يغضب منها عامل التذاكر، لذلك اتسمت لغة الراكب بالمبالغة والمباشرة فى آن لأنها ليست تعبيراً عن انفعاله، بل محاولة لتهدئة انفعال العامل.

يقول مثلا:

«- سامح جهلى يا مولاى

ما معنى هذه الكلمة ص٩٢.

- أرجوك لا تأكلها أرجوك» ص٧٨

- لا .. لم أفعل

مظلوم مظلوم

إنى أطلب عشرى السترة ذاته

أطمع فى عدله» «ص٨٣».

وهكذا تتوالى حوارات الراكب كردود أفعال وليس فعلا يتطلب الأنفعال والتعبير عنه فقط.

أما لغة الراوى فلابد أن تكون أكثر الاستخدامات شعرية، لأنها لغة الشاعر فى الأساس، لغة المعلق والواصف لكل ما يحدث. لذلك أقول إن لغة الراوى فى النصف الأول من المسرحية، غيرها فى النصف الثانى ، لأنه ترك المجال للمتحاورين وكان تدخله قليلا وقد عبر عن موقفه منذ المشهد الأول وحتى التحم طرفا الصراع.

لذلك ابتعدت لغة المسرحية عن التكرار، أو الإطالة فى الحوار، واحتفظت لنفسها بتوال لغوى متدفق يقترب من تدفق القصيدة الدرامية التى أجاد صلاح عبد الصبور، حبك محاورها، وتوظيف أصواتها وشخصياتها.

الهوامش:

أولا - المصادر

(أ) - دواوين:

- الناس فى بلادى، دار العودة، بيروت - ١٩٧٢.
- أحلام الفارس القديم، دار العودة، بيروت - ١٩٧٢.
- تأملات فى زمن جريح، دار العودة، بيروت - ١٩٧٢.

(ب) مسرحيات:

- مسافر ليل، دار النهضة العربية، ١٩٧٣.

ثانيا - المراجع

(١) جلال الخياط: «الأصول الدرامية للشعر العربى» وزارة الثقافة بغداد، ١٩٨٢، ص٣٢.

(٢) صلاح عبد الصبور: حياتى فى الشعر، دار العودة، الطبعة الثانية ١٩٧٧ ص٢٩ط.

(٣) نفسه، ص١٨٨.

(٤) نفسه، ص٢١٦.

(٥) برنكو : مسرح الطليعة ترجمة: يوسف إسكندر دار الكتاب العربى ١٩٦٧ ص٢٩.

(٦) صلاح عبد الصبور: «تذييل مسافر ليل» دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٣ ص١٠١.

(٧) دوسن : «الدرامة والدرامى، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١ ص٤٨.

(٨) هنرى لوفافر: «علم الجمال» ترجمة محمد عيتانى، دار الحداثة بيروت، بدون تاريخ ص١١.

(٩) كليفورد ليج: «المأساة» ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدى، بغداد، وزارة الثقافة والفنون ١٩٧٨ ص١٠٦.

(١٠) شكرى عياد: «البطل فى الأدب والأساطير» دار القلم ١٩٦٥ ص٦٠.

(١١) برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمى ترجمة: جميل نصيف، بيروت، ١٩٧٠ ص١٥٢، ١٥٣.

× نستعيض هنا برقم الحوار عن رقم الصفحة داخل النص مع ملاحظة أن المسرحية كلها مائة وستة وعشرون حوارا.

رابعا. جماليات المكان
فى مسرح عبد الصبور

١ـ مدخل نظرى

لا نريد بجمـاليـة المكان ذلك المنحى الشـكلى الذى اتسـمت به الاتجـاهات النقـدية الجمالية طوال القرن الماضى أو هذا القرن. ذلك أن الجمالية هى بحث فى نسق العناصر المكونة للظاهرة، لبيان الوظيفة التى تقوم بها داخل العمل الأدبى بشكل عام.

وجـماليـة المكان يمكن أن تدرس فى القـصيـدة كمـا تدرس فى النص القصـصى أو المسرحى. وإذا كان المكان عاملاً مشتـركا فلابد أن نجده بأشكال متناسبة فى كل نوع من هذه الأنواع، فهو عنصـر جوهرى فى الأعمال القصصيـة والمسرحية. وتتميـز المسرحية (المسرحية العربية بخـاصة) بدور جوهرى للمكان، حيث لابد من تحديد المكان والزمان لنرى دورة الفعل والظروف المحيطة به.

ويتداخل فى المسرح الشـعرى دور المكان فى العناصر المسرحـية مع دوره فى العناصر الشعرية حيث تعتمد الأولى (أى العنـاصر المسرحية) على وحـدة من وحدات أرسطو (الزمان - المكان - الموضوع)، وتضيف إليه الثانيـة (أى العناصر الشعرية) بعد الصورة الشعرية التى تختزل الزمان والمكان داخلها.

ولابد أن نشير فى هذا السياق إلى الارتباط الجوهرى بين الزمان والمكان، إذ فى بعض الأحيـان نعتقد أننا نعـرف أنفسنا من خلال الزمن، فى حـين أن كل ما نعرفـه هو تتابع تثبيـتات فى أماكن استقرار الكائن الإنسـانى الذى يرفض الذوبان، والذى يود حتى فى الماضى - حين يبـدأ البحث عن أحداث سـابقة - أن يمسك بحـركة الزمن. إن المكان، فى مقـصوراته المغلقة التى لا حـصر لها، يحتـوى على الزمن مكثفا، وهذه هى وظيـفة المكان. [1] تجاه الزمن، إلى جانب وظائف أخرى ترتبـط بتقنيات النص، وبنوعه الأدبى، بل بالموضوع المعالج أيضا.

والمكان هو الإطار المحدد لخصـوصية اللحظة الدرامية المعالجـة، فالحدث لا يكون فى لا مكان، إنه فى مكان مـحـدد يحدث كـذا بين الشـخصيـات وهنا يكشف المكان عن وظيفته الأساسية فى المسرحيـة، وهى الخلفية الدرامية للنص حيث يشير نوع المكان إلى اختـيار خـاص للخلفيـة التى يقصـد الكاتب الدرامى إجـراء أحداثه وصـراعه عليـها، ولاشك فى أن الصـورة الشـعـرية، بتكوينهـا «الزمـان»، تزيد من خصـوصـيـة اللحظة

الدرامية، حيث يشير البعد المكانى (وزمانه) فيها إلى عالم المتكلم، أو «المحاور» وهو جزء بالضرورة من عالم النص كله.

ونشير هنا إلى البعد النفسى «للمكان» داخل النص، وداخل الصورة الشعرية! إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية، والعقائدية التى ترتبط بالمكان ولا تفارقه! حتى أننا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه أو ما يرتبط به. لذلك فاختيار الكاتب الدرامى ــ وغيره ــ لأماكن خاصة يستتبع أن ينهض وعينا بالحوار معه.

ولعل اطلالنا فى شعرنا العربى القديم، مازالت تقوم بهذا الحوار، واستبعادها عند شعراء الحداثة يقوم بدور معاكس، يستهدف الرفض: رفض المكان وسياقاته، وما يرتبط به فى مواجهة من يعيش شعريا مع هذه الاطلال. ومن هنا يشحن المكان بموقف معه أو ضده، أو بالتجاوب معه أو الازورار عنه.

ويكشف المكان عن تواصل زمنى معه، فلا مكان بدون زمانه ــ كما أسلفنا ــ فى نفس الوقت الذى تدمر الصورة الشعرية العلاقة المنطقية بين الماضى والحاضر والمستقبل وتتحول إلى «زمكانية» وجودية خاصة بتكوينها وهى قادرة على أن تحول الزمان إلى مكان، والمكان إلى زمان بفضل ما تتميز به من قدرة على تخطى حواجز الزمان والمكان، وإبدالهما فى وجود جديد ، وهى بذلك قد تخلق موقفا دراميا بما ترسمه من مكان وزمان قد يمتد من الصورة الشعرية المفردة إلى الصورة الشعرية العامة التى تحتوى النص كله، وتخلق وحدة «الجو» مع المكان لذلك تتفاعل الصورة الشعرية ــ فى هذا السياق ــ لخلق بنية النص مع بقية التقنيات، ومن ثم «فالحكم على الصورة الشعرية فى التراجيديات يكون وفقاً لدرجة التناسب الموجودة بين الصورة وبين الموقف الدرامى الذى تخلقة ويمكن للموقف الدرامى أن يسمح باتساع أغنى للصورة الشعرية» «٢» ولاشك فى أن المكان وسيط مشترك بين بنية الصورة وبنية النص.

لذلك فجماليات المكان فى المسرح الشعرى ذات طبيعة مزدوجة، فهى من ناحية تتعامل مع المكان كإطار «يشترط مع الزمن» ومن ناحية ثانية تتعامل مع المكان داخل الصورة الشعرية. من هنا كانت جماليات المكان جماليات تشكيلية وظيفية ويقدم المكان حلاً للمبدع حين يريد الهروب، أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعة ليسقط عليه رؤاه التى يخشى معالجتها، وهنا يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفى المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله. وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع

مكانه وواقعه، فيصعد إلى السماء والقضاء، وقد ينزل إلى أعماق الارض والبحار، ليبث الرمز نفسه، ويهرب، بل يتسرب من خلاله أو ينقده.

وهنا نشير إلى المكان الأصيل، واقع المبدع الجغرافى الأليف، وإلى المكان المضاد له، أو البديل لكليهما، ذلك أن القرية غير القرية الحديثة وغير المدينة، والسجن والبشر غير الساحة وبيت العائلة، ولكل مكان من هذه الأماكن أن يحمل دلالته وسياقاته، كما أسلفنا، لذلك سنعالج المكان فى المسرحية الشعرية كدالة، ورمز، وقناع، من خلال التعرف على وظيفته التقنية و الدرامية. وبذلك تشترك القصيدة، وغيرها من الأنواع الأدبية فى التشكيل المكانى لأنه فى هذا التوقيت يكون «كالتشكيل الزمانى، معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق فى تشكيل الطبيعة، والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء، ووفقا لتصوراته الخاصة «٣» وتلك التصورات قادرة عند التشكيل أن تجعل المكان بطلاً دراميأ كما فى بعض المسرحيات.

٢- ثنائية البيت والسجن

يرتبط المكان فى مسرح صلاح عبدالصبور بالموضوع المعالج، حيث يختار من مادة الموضوع المكان الذى يمثل وحدة تكوين لمشهد أو فصل. كما نجده فى بعض المسرحيات يتجه إلى تجريد المكان وتغريبه. وهنا تظهر وظيفة المكان :

ففى مأساة الحلاج نحن أمام «ساحة فى بغداد» و«سجن»، و«محكمة»، و«بيت الشبلى» وهى أماكن تمثل وحدات عامة، أو مشاهد عامة خرجت من طبيعة الأحداث التاريخية التى توالت فيها أحداث موت الحلاج.

ثم ينتقل عبدالصبور إلى أماكن مختارة من حياة بعض الصحافيين فى ليلى والمجنون، وينتقل من التاريخ، تاريخ المتصوفة، إلى واقع الحياة فى مصر قبل ١٩٥٢، لذلك نجد الأماكن تبدأ من «قاعة تحرير»، ثم «مقهى وحانة»، ثم «بيت حسام» وفى هذا السياق يستدعى «بيت أمه وأبيه» على لسان سعيد الشاعر ليقارن بين أمه وبين ليلى، وينهى المسرحية فى «السجن».

وفى الأميرة تنتظر نحن فى «وادى السرو»، حيث تعيش الأميرة مع وصيفاتها الثلاث، فى «كوخ» يقع على طريق فى غابة، وتنتهى المسرحية والأميرة ووصيفاتها يستعددن للخروج من الكوخ تجاه القصر الورد، قصر والدها القديم، بعدما قتل القمندل السمندل الشرير، مغتصب ملك أبيها.

وفى مسافر ليل يتوحد المكان مع الزمان، فيتحولان لشىء واحد، على خلاف بقية مسرحيات عبدالصبور، فالحوادث كلها تدور فى «عربة قطار» تمضى بعد منتصف الليل. وهنا يطلق المؤلف تجريداته حتى النهاية، فيكون القطار فى سيره هو الزمان، وهو المكان فى آن، ولا ينتقل المكان فى القطار إلا من الاسترجاع، خاصة على لسان عامل التذاكر.

وفى آخر مسرحياته، بعد أن يموت الملك، يكون المكان فى «قصر الملك»، وفى «قاعة العرش» وفى «حجرة نوم الملك» فى الفصل الأول، ثم «نهر» و«كوخ» حيث يجلس الشاعر والملكة، وأخيرا تتحول «قاعة العرش» إلى «محكمة»، وتنتهى المسرحية وقد تحول القصر فى «قدمه وتهدمه» إلى قصر جدير بالملكة والابن والشاعر صانع المستقبل.

ونلاحظ على المكان فى هذه المسرحيات ثباته ــ بشكل عام ــ فى ثيمات نجدها فى كل مسرحية، سواء برسمها داخل المشهد، أو بالإخبار عنها فى السرد، أو فى الصورة الشعرية.

أول هذه الثوابت ثيمة «البيت» أو «المخدع» أو «حجرة النوم» فبيت الشبلى فى «مأساة الحلاج» نجده بيت حسام وبيت الشاعر الأول فى «ليلى والمجنون» ونجده فى مخدع الملك فى «بعد أن يموت الملك» ونجدها بالتلميح فى «الأميرة تنتظر» و«مسافر ليل». حيث يتحول كرسى الراكب وعامل التذاكر إلى مخدع أيضا، حيث نلاحظ ــ فى بداية المسرحية الوصيفات وقد قمن بعمل الحفلة للأميرة. ثم يعالج المؤلف السرد فيقول:

«تجلس الوصيفتان الأولى والثالثة على الأرض فى الظلام، وتنهض الأميرة متهادية لتتمدد على المائدة فى «وضع إغراء» بحيث تبدو «المائدة» كسرير وتختفى الوصيفة الثانية لحظة لتعود وعلى وجهها قناع رجل فى كمال العمر» «٤» «٢/ ٣٩٦»

وهو نفس الوضع الذى نجد فيه ليلى مع سعيد ومع حسام فى الفصل الأخير من «ليلى والمجنون»، كما سنجده مع الملكة و الشاعر فى مشهد الكوخ فى الفصل الثانى من «بعد أن يموت الملك».

أما فى «مسافر ليل»، فتتحول كراسى العربة إلى مخادع وأسرة ها هو عامل التذاكر «الاسكندر» يرد على ما يستدعيه من ذاكرة التاريخ:

«من يصرخ باسمى؟ من يدعونى؟
من أزعج «نومى فى زاوية العربة؟»
«٢/ ٦٢٢»

وثيمة «المخدع» «السرير» و«حجرة النوم» ثيمة متكررة عند صلاح عبدالصبور فى

قصائده أيضا. بل نجد جذورها فى «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب»، وغيرها من القصائد. وهى أيضا ثيمة متكررة فى مسرحه كله ــ كما أسلفنا ــ حتى فى مأساة الحلاج إذ يتحول الصليب فى أول مشهد من المسرحية إلى صورة النائم. بل الغارق فى النوم ، يقول:

«الفلاح: شيخ مصلوب
الواعظ: يبدو كالغارق فى النوم/
التاجر: عيناه تنسكبان على صدره
الواعظ: وكأن ثقلت دنياه على جفنيه
أو غلبته الأيام على أمره
التاجر: فحنا الجذع المجهود، وحدق فى التراب
الواعظ: ليفتش فى موطىء قدميه عن قبره».

«٢/ ٤٤٩ ــ ٤٥٠»

فحتى الحلاج، المصلوب يبحث عن قبره بعينيه النائمتين ليستريح ويرقد. لذلك، نلاحظ أن ثيمة «النوم» و«حجرة النوم» و«سرير الملك» و«المائدة» و«السرير»، ثم النوم فى ركن عربة القطار، ونوم الأميرة مع الرجل «القناع»، وليلى مع سعيد، وأم الشاعر مع زوج «غير أبى الشاعر»، والملكة مع الشاعر ليهبها الطفل المستقبل، نقول كل هذه الثيمات تكاد تكون ثيمة واحدة تأخذ تجليات مختلفة، لكنها على كل حال ترتبط بالجنس داخل كل السياقات التى ورد فيها ذكر امرأة مع رجل، وذلك واضح فى قصائده. كما ترتبطت هذه الثيمات بمحاولة «خلق الحب» أو «الطفل» كما فى الأميرة تنتظر، وفى بعد أن يموت الملك، وليلى والمجنون. أما فى مأساة الحلاج فهى ترتبط بعالم روحى يستدعى فيه عبدالصبور صورة المسيح صليباً. وفى مسافر ليل نحن أمام رمز كبير يتوازى فيه النوم فى زاوية العربة مع نوم الشخصيات فى زاوية التاريخ كما نجد العبارة الشعرية على لسان عامل التذاكر تفسر ثيمة النوم بأنه:

«أشهى خبز فى مائدة الله»

«٢/ ٦٣٢»

ويهمنا المكان هنا لأنه ثيمة أساسية فى تشكيل مسرح صلاح عبدالصبور. كما أنه مكان نوعى له سياقاته الحلمية والطفولية التى تنسرب إلى تشكيل المشهد والنص،

حيث البيت والراحة والاستقرار أو المتعة والدفء الإنسانى والألفة حيث «يشحن البيت الذى ولدنا فيه بقيم الحلم التى تبقى بعد زوال البيت. تتجمع مراكز الوحدة والضجر والأحلام، وهو أكثر ديمومة من ذكرياتنا المشتتة عن البيت الذى ولدنا فيه». ولذلك نلاحظ أن دلالة الاسترخاء والراحة عامة لهذه الثيمة، فى الوقت الذى يأخذ فيه هذا المشهد مكاناً مهماً فى المسرحية، ويأخذ المكان المرتبط به دوراً أساسياً فى تشكيل النص، إذ- كما ألمحنا- لا تخلو مسرحية عنده من إحدى تجليات هذا المكان.

ويكشف صلاح عبدالصبور عن سياقات هذا المكان وتجلياته، المشار إليها سابقاً فى مشهد تأمين الملك على لسان الملكة، فى صورة حلمية تكشف هذا البعد الطفولى البعيد، وتوازيه مع الطائر والعش، وتقوم هى بدور الأم. حيث: «تدخل الملكة فى ثياب مهلهلة، يبدو عليها الإعياء والذهول».

«الملكة»:

أعفى «الطائر» فى ناعم قشه
بالله عليكن.. بالله عليكن
لا توقظن الطائر حتى «يدفئ» «عشه»
يا هذا الطير الفضى
إنى أحجب عنك الريح، فنقر ما شئت على الغصن
يا هذا الطير الفضى
إنى «أحضنك» بعينى، لأبعث فيك «الأمن»
«فليتمدد» ريشك، «لتغف» سعيد مقرور العين.

«ج٣ص ٣٢٤»

وواضح أن «عـديد» الملكة يكشف عن تداخل هذه الدلالات المرتبطة بالطفولة والرعاية والأمان والراحة، وهى ما أدركناها من خلال عرض الثيمة الأولى المتكررة.

الثيمة الثانية هى «السجن»، وهو «مكان» مضاد لمكان الثيمة الأولى، وتقوم جمالياته على أنه ثيمة أساسية فى مأساة الحلاج وليلى والمجنون. ثم نجدها بشكل غير مباشر فى مسافر ليل، وبعد أن يموت الملك. وهى مرتبطة دائماً «بالقبض» على الشخص عن طريق الشرطة أو الجلاد، ثم بتقديمه «للمحاكمة». لذلك تبدو ثيمة «المحكمة» مكملة لثيمة «السجن» وليست نقيضاً لها، فهما فى مسرح عبدالصبور متوازيتان، فى حين كان

يجب أن تكونا مختلفتين، إذ ربما يصبح المسجون بريئاً فى ساحة المحكمة.

هناك، إذن «سجن»، وكلاهما يفضى للآخر، ولانتيجة معروفة سلفاً. ولاشك فى أن سياقات ودلالات هذه الثيمة النقيض تختلف عن جو الألفة والأمن السابق.

كما يرتبط «السجن»، «بالظلام» و«القسوة» التى تتم بيد السجان أو الجلاد، ثم بالظلم الواقع من القاضى على رأس المتهم «البرئ».

ونلاحظ فى هذا السياق أن «الكوخ» و«الظلمة» يتوازيان أحياناً مع «السجن» فى القسوة والشظف، حيث يستخدم «الكهف» نقيضاً «للقصر» ورقة العيش.

ولكن «الكوخ» يؤدى وظيفة دلالية نقيضة فى بعد أن يموت الملك، حيث توازى «الكوخ» مع العودة للماضى والرحم الرؤوم. وفى كوخ الأميرة، ارتبط بالظلمة وبالهروب من حياة قصر والدها، بعد أن اشتركت فى قتل أبيها دون قصد منها.

من هنا يلعب المكان أحياناً على عدة مستويات «دلالية تحددها السياقات الشعرية والدرامية داخل مسرح عبدالصبور كما أشرنا فى إطار «الكوخ».

وحين نمسك الفكرة من بدايتها، نجد أن صورة «السجن- المكان» بدأت من سجن الحلاج. وفى مشهد السجن هذا، أخذت الثيمة جذرها الدلالى من بداية السرد فى المنظر الأول من الجزء الثانى من المسرحية «الموت». يقول:

سجن «مظلم» ينفتح بابه، ليدخل منها الحلاج يدفعه «الحارس»

«٢/ ٥١٥»

ثم على لسان سعيد الشاعر فى ليلى والمجنون نسمعه يقول:

«لا مهنة لى، إذ أنى نزيل السجن الآن

متهما بالنظر إلى المستقبل».

«٢/ ٨٦٩»

ثم فى استرسال، يسقط على ليلى ما يتوهمه من بطش وتعذيب، إذ تخيل إنها أسيرة فى يد الأعداء والقضاة:

سعيد: هل مازلت أسيرة

فى أيدى الشركس والكهنة

ليلى:........

سعيد: ماذا؟ لسعوك بالنار

«٢/ ٨٧١- ٨٧٢»

وتنتهى مأساة الحلاج بالحكم على الشيخ بالموت، فى حين تنتهى ليلى والمجنون بقول سعيد فى السجن:

«أنا أنتظر القادم».

«٢/ ٨٧٤»

وعلى الرغم من تركيز عبدالصبور على «المحاكمة» و«السجن» فى مأساة الحلاج. عالج «السجن» بمشهد وصفى سريع فى نهاية النص ليعطى السجن «رمزه» الآنى وهو «الانتظار». ويعطى للآتى رمز «المخلص» من السجن، وحتى من هم خارج السجن جعلهم أسرى كليلى، لكنه فى الفصل الأول، وعلى لسان حسام فى المشهد الثانى، يفصل وصف «السجن» على لسان من خرج منه فى حواره مع الأستاذ:

«الأستاذ: حدثنا عما فعلوا بك/

حسام: كانوا رفقاء

أخذوا منى الساعة والنظارات، ووضعونى فى قبو محكم

حتى أحيا فى «ظلمات العصر الحجرى.

فأقدر حين، خروجى ما منحوه للوادى من عز وتقدم.

إذ نقوله من ظلمات العصر الحجرى إلى بهجة عصر الشرطة».

«٢/ ٧٤٩»

ثم على لسان حسام يدافع عن نفسه أمام حسان:

«.... معتقلا

لا يدرى هل يبقى عاماً أو أعواماً أو أجيالاً حتى يتحلل

فى الأسفلت الأسود

سيان لديه اليوم الواحد والأبد الممتد».

«٢/ ٨٣٦»

وتبدو المحاكمة والاستجواب فى ليلى والمجنون على لسان رفقاء الدرب لمن يشكون فيه رغم التضحية. ونجد وصف آثار السجن النفسية دالة على البعد الزمانى والمكانى

الذى يجده المسجون داخل المسرحية، ولذلك يلعب «المكان- السجن»- هنا- على نفس الوتيرة النفسية والاجتماعية التى لعب عليها فى مأساة الحلاج مع اختلاف نوع التضحية، وبذلك يعكس عبدالصبور الفرق بين سجنين: نفسى وروحى، انتهى ببوح العاشق المتصوف حين فاه بالسر، وآخر من حجر مظلم جعل العاشق يبوح بأسرار زملائه، فعدوه خائناً وهكذا نجد المكان يعطى الدلالة نفسها، مع تغيير فى تأثيره على الشخصيات المختلفة.

وفى مسافر ليل تتم المحاكمة وتنتهى بقتل الراكب. وهى محاكمة صورية تمت فى القطار «الزمان والمكان»، ونفذ الحكم فورياً، فى حين كان القاتل الحقيقى هو منفذ حكم الإعدام، وهنا يتحول المكان كله «العربة» إلى سجن، وقاعة محكمة، لكن فى صورة تجريدة ظهرت إرهاصاتها على لسان عامل التذاكر وأدوات بطشه التى أنبأتنا بمصير الشخصية، أعطت المكان إيحاءات السجن والظلمة، والمحكمة الصورية، بل كان وصف العربة ليلاً على لسان عامل التذاكر كوصف السجن تماماً، يقول:

«أحياناً لا تحوى» القاطرة سوى حفنة ركاب

ينتشرون كأجولة «ملقاة» فى «مخزن» قطن «مهجور»..

تبدو «مظلمة» «باردة» «خافتة الأنفاس»

«كبطن الحوت».

«٢/ ٦٣٢»

حيث نجد أن صفات «ملقاة، مخزن، مهجور، مظلمة، باردة، خافتة»، ثم التصوير المجازى الموازى لها «كبطن الحوت»، تعطى للقاطرة صفات السجن، مما يعطى المكان «القاطرة» بعدها الرمزى فى الوقت نفسه. ومحاولة التوازى بين السجن والقاطرة واضحة منذ البداية، الأمر الذى يجعلنا نفسر «كهف الأميرة» فى ساعات الليل كمواز لهذا السجن.

فقد هربت الأميرة بعد أن اكتشفت موت أبيها مقتولاً، فقد هربت إلى الكوخ «الكهف» فى الغابة فى وادى السرو هروباً من القصر والناس، وانتظاراً للعاشق القاتل. ويتحول الكهف إلى «مصيدة» للسمندل القاتل، حين يصل إليه القمندل ويقتله بعد أن يتلو عليه الحكم وحيثياته سريعاً، ملخصاً فى:

«القمندل:

طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبه..

والليلة قد تهوى ميتة أنهاراً وتلالاً ومنازل

لو ولدت فى ساحتها أخرى».

«٢/ ٤٣٦»

فيتحول «المكان- الكوخ» و«المهرب والملجأ»، إلى سجن، ومحكمة، وقبر، حين يتوازى «القمندل» مع «الحق والعدل»، ويقتل القاتل الكاذب «السمندل».

ونلاحظ أن القتل كان عاملاً مشتركاً حتى الآن، وإن كانت، بعد أن يموت الملك قد اتخذت من الموت مهرباً من صور القتل المباشر السابقة، وإن أشارت على لسان الجلاد إلى رغبته فى تكسير الشاعر «وهو رمز لصانع المستقبل»:

«لا أدرى هل ينفع هذا فى بعث الملك النائم أم لا ينفع

لكن قد يغرينى أن أتسلى بالعبث بأضلاع الشاعر

فأنا منذ زمان أكره هذا المأفون الماكر».

«٣/ ٣٧٢»

وعلى الرغم من أن المكانين الشيمتين «البيت بمعناه الواسع والسجن بمعناه الواسع» يحتويان الشخصية إلا أن الأول يحتضن ويؤمن، فى حين أن الثانى يبتلع ويخيف.

وهذه الثنائية التقابلية تخدم فى فهم الصراع الدرامى فى مسرح عبدالصبور، إذ يجعله دائماً بين قولى الحلم × البطش، فنجد الحلم يتوازى مع «البيت»، والبطش يتوازى مع «السجن»، وبالعلاقة المضادة نفسها.

٣- الاتساع فى المكان

حين نخرج من ضيق البيت، ومن ظلمة السجن، ونخرج إلى المكان المتسع نجد أنفسنا فى «الساحة» و«الغابة» و«القصر» و«المقهى». فى الساحة حيث الحلاج صليباً، وفى الغابة حيث الأميرة فى مفترق الطريق إلى قصر أبيها رافضة «الكوخ. الكهف/ السجن/ الهروب»، وفى القصر حيث الملك يلهو بالأنثيات ويغرق فى ماخور الشراب والجنس، ولكنه عقيم لا يستطيع أن يهب الملكة ولياً للعهد، وفى القصر حيث يقتل السمندل والد الأمير بحجة:

«أن السوس الناخر فى أخشاب «المخدع»

قد جاوزها ليعربد فى ساق الملك الخشبية»

«٢/ ٤١٧»

وفى المقهى حيث رفقاء الدرب يسكرون على روح هزيمتهم بعد إغلاق الجريدة والمطبعة.

ونلاحظ هنا أن الساحة فى بغداد شهدت مقتل الحلاج، وساحة القصر تشهد عربدة الملك، بالكأس المعدول «الخمر» والكأس المقلوب «ثدى المرأة». والساحة «الاتساع فى المكان» فرصة درامية لتجمع الشخصيات والمجموعات، وهكذا فعل عبدالصبور، جمع المتصوفة والعامة وأصحاب الحرف فى الساحة فى بغداد، حيث يدور المنظر الأول من المشهد الأول، وقد استطاع أن يحرك «المجاميع» بين أضلاع المسرح وزواياه.

وكذلك استخدم ساحة القصر لإقامة الحفلات الملكية، وإقامة الحوار بين شخصيات المسرحية فى مكان يسمح للناظر أن يرى كل الشخصيات وكل التفاصيل. يقول فى مقدمة المشهد الأول سردياً:

«قاعة واسعة يتوسطها مقعد ملكى ضخم.... وسط قاعة العرش يقف الملك مزهوا، ووراءه صف من/ الرجال....» «٣/ ٢٣٥-٢٣٦»

وبذلك يوظف عبدالصبور اتساع المكان لخدمة الدراما والمشهد المركب، كثير الحركة، وفى الوقت نفسه يعرض فخامة قصر الملك، وضخامته ليعطى فرصة أكبر لبيان التناقض بعد ذلك مع «العقم».

أما فى الأميرة تنتظر فقد سمعنا عن القصر فى البدء وفى الختام، لكنا لم نشهده، ومع ذلك أحسسنا به عن قرب فى وصف الأميرة والسمندل، كذلك كان الشأن مع الغابة حيث فهمنا عنها من حديث المتحاورين.

ولابد أن نشير- هنا إلى أن تعليق الأميرة فى نهاية المسرحية، قد كشف البعد النفسى والاجتماعى، فى فعل الخروج من «الكوخ» إلى «القصر»، وفى المقارنة بينهما. وعلى الرغم من أن الملكة فى مسرحية بعد أن يموت الملك قد عاشت مع الشاعر فى «الكوخ»، حتى حملت بالطفل بعد موت الملك، إلا أن الخروج هنا كان مختلف الدلالة، فخروج الأميرة كان عودة من الماضى/ والهروب/ وتأنيب النفس/ وضيق الأفق/ والتوهة «كما فى ٢/ ٣٥٣، ٣٥٦, ٣٨٩». وكان خروج الملكة مع الشاعر وصلاً للحلم وليس بداية جديدة. وفى هذا السياق نقول إن تصوير الأميرة قد لخص لنا تلك المسافة بين الكمون/ الكوخ والخروج/ القصر:

«الأميرة: فسأمشى فى طرقات «الغابة»

حتى أبواب «القصر»
وسأدخل «ساحة» قصرى مترجلة
حتى أتلقى من
خدمى ورعاياى
ما يبهج نفسى من حب وخضوع»

«٢/ ٤٤٤»

ولاشك فى أن البهجة النفسية كانت نتيجة لقطع هذه المسافة المظلمة الكامنة. وعلى المستوى الاجتماعى خرجت الأميرة والملكة إلى عصر اجتماعى مغاير فى الحكم والسلطة، وأعنى خرجتا «للحرية»، بعد هروب الأولى وكمون الثانية. وبذلك تكون الحرية أوسع من السلطان الملكى، فقد خرجتا إلى حيز اللادولة، إلى الكهف، إلى الطبيعة الأم، حيث الحرية بكر، أو كما يقول العروى: «إن الحرية فى نطاق الدولة لم تكن تمثل بالنسبة للفرد إلا حيزاً ضيقاً. إن حيز الحرية مواز ومخارج لحيز الدولة. لكن حيز الدولة ضيق وحيز اللادولة «أى حيز الحرية» واسع».

وبذلك يكون الاتساع فى المكان، تأكيداً على حرية الفرد، أو تأكيداً على الخروج من الذات إلى الآخر.

وهنا يجب أن نشير إلى «المقهى» كمكان أدى دوره الدرامى فى ليلى والمجنون، حيث كان فرصة «للغناء» و«قول الشعر»، و«شرب الخمر» و«الاصطدام بين الرفقاء، وكان نقطة تحول درامى داخل المسرحية.

ويتكشف بنا الآن أن المكان فى مسرح صلاح عبدالصبور حين يدور فى هاتين الحلقتين: ثنائية البيت والسجن، ثم الاتساع فى المكان، فربما يشير إلى اختيار واع، وهذا الاختيار هو ما يجعل للمكان جمالياته الوظيفية الدرامية التقنية، حيث اشتقت الأماكن من الموضوع المعالج، واختيرت الأماكن فى الأميرة تنتظر ومسافر ليل بوعى شديد حتى يصل المكان إلى دوره الرمزى، وتحوله إلى قناع، تماماً كالشخصية الدرامية.

وذلك أن مسرحيتى الفصل الواحد ينتميان إلى مسرح الفكرة، على الرغم من المعالجة الشعرية، الأمر الذى يكشف عن الدور الدرامى المهم للشعر وللصورة الشعرية فيهما.

وبعدياً عن اعتبار الأميرة رمزاً للوطن، أو الراكب رمزاً للضعفاء، وعامل التذاكر السمندل للتسلط والخداع، فإننا نعتبر المكان بطلاً جوهريا فى المسرحيتين كالشخصية،

حيث قام «الكوخ» و«القصر» كلاهما ببيان التـناقض والتضاد، كما قام القطار» بتوحيد الزمان والمكان.

أما فى بقية المسرحيات الخمس، فالمكان يلعب دوره، ليس كـفكرة وقناع وإنما كحيلة وتقنية درامية، ساعدت المبدع على العرض والاتساع والتضييق فى آن.

ولابد أن نشيـر هنا إلى ضـرورة دراسـة صـور الـنور والظلمـة فى مـسـرح صـلاح عبدالصبور، فلهما ارتباط عضوى وثيق بنوع المكان ووظيفته، فقد لا حظنا ارتباط النور بالاتسـاع وارتباط الظل من ناحـية والظلمـة من ناحيـة أخرى بتيـمـة البيت والسـجن، بصـرف النظر عن الإضـاءة والإظلام كـتقنـية فى يد مـخـتص الإضـاءة أو الديكور أو المخرج، إذ لا يتسع المقام هنا للافاضة فى أبعـاد هذه الظاهرة بالرغم من أهميتها، ولابد أن تفـرد لها دراسـة مسـتقـلة تجمع بين المسـرح الشـعرى والقـصائد فى إبداع صـلاح عبدالصبور.

كمـا يجب أن نفرق فى هذا السيـاق بين القناع الذى تلبسه الشـخصيات فى الأمـيرة تنتظر، وهو قناع حقيقى يساعد على التمثيل والتجريد وتوفير عدد الممثلين، وبين المكان كقناع يغرب الأحـداث ويجعلها بعيـدة عن واقعنا. ومن ثم تساهم المسافـة الحادثة بين الواقع ومشاكله فى إثراء التفسيـر والإيحاء، وتوسيع دلالة المكان والمشهد وما يرتبط به من سياقات نفسية أو اجتماعـية، وبالتالى يرتفع إلى درجة النموذج التصويرى، ويحول المكان وحوادثه إلى مكان مـجازى، وفى هذه الحالة فـإن «طبيعـة النمذجة فى التـصوير الأدبى تسـبغ القنونة على التعـبيـر المجازى كـصيغـة من صيغ التـصوير الواقـعى. وفى التعـبير المجـازى يستخـدم وصف أحد الحوادث: من باب المقـارنة، من وصف حادث آخر، وتكون عناصر الحـادثتين نوعياً ولكن بنيتهـا متماثلتان. وإن الإمكانيـة الموضوعية وكذلك الحال مع المكان فى المسرحية ذات الفصل الواحد عند عبدالصبور.

أما بقية الأماكن فتنبع جماليـاتها من تاريخ الموضوع المعالج فى مأساة الحلاج، أو من الواقع المعاش فى ليلى والمجنون، أو من عالم مواز فى بعـد أن يموت الملك، وقد قامت بدورها الدرامى.

وإذا ربطنا بين الزمان والمكان عنده، لا حـظنا أن الزمان والمكان يقتربان حـتى يتطابقا فى مسرحية الفصل الواحد، بينما يسـتحضر المكان فى زمان يحدده المبدع له، أو يحدده التاريخ بملامح لا يمكن تخطيها فى بقية المسرحيات.

٤- الصورة الشعرية والمكان

الصورة الشعرية فعالية لغوية، تخرج أنظمة اللغة من بعدها الإشارى إلى بعد مجازى تصويرى ورمزى، بمعنى أنها «علاقة لغوية متولدة» تتمتع بخصوصياتها من السياق والموضوع داخل النص المعالج. فهى لذلك بتعبير بشلار «تعبر عنى بتحويلى أنا إلى ما تعبر عنه»، أى أنها فى المسرحية تتحول من ذاتى إلى الدراما.

وما يهمنا هنا هو قدرة الصورة الشعرية على خدمة النصر المسرحى الذى يعمد أساساً إلى وضع «بصرى»، يقوم المكان فيه بدور كبير، حيث تلجأ الصورة الشعرية إلى تحطيم الزمن «ماض، حاضر، مستقبل»، إلى جانب تحطيم «المكان»، بل تحول كليهما إلى الآخر. وهى فى هذا تقوم بدور «المونتاج» فى الفيلم، حيث تحاول الصورة الشعرية خلق المشهد والمساهمة فى رسمه مع بقية الأدوات المسرحية الأخرى، إلى جانب أنها تقوم بوظائف عديدة فى تشكيل النصر الدرامى ثم عند تنفيذه مسرحياً.

ونحاول هنا أن نركز على فكرة واحدة، وهى قدرة الصورة الشعرية، فى مسرح صلاح عبدالصبور، على تحويل الزمان إلى مكان، أو تحويل المجرد إلى حسن، ذلك أن الصورة الشعرية فى مسرح عبدالصبور ذات وظائف عديدة يهمنا منها هذه النقطة- كما حددنا - لا تصالها الوثيق بموضوع البحث- وسنحاول أن نتعرض لأمثلة من مسرحه كله.

وحين نبدأ معه من بدايته التاريخية «مأساة الحلاج» نجد الزمان يعبر عنه بصور الشمس، والقمر، والنهار، والصباح، والليل، ولكن حين يتحدث عن الأيام التى عانى فيها، نجد صورة الزمان تتحول إلى مكان يتوازى مع نوع هذه الأيام، لذلك نسمع السجين الثانى يقول للحلاج:

«لكن،هل تقضى عمرك مقهوراً فى ظل
الجدران المربدة؟
كالبومة تنعب فوق خرائب أيام السوء».

«٢/ ٥٤٣»

فنجد صورة الزمن السيئ «أيام السوء» تتحول إلى «خرائب أيام السوء»، ويتوازى فى هذا السياق الحلاج والبومة. وطبيعى أن صورة جزئية لا تفصح عن هوية المسرحية، لكننا نود أن نعرض ملمحاً، فكرة جزئية ترتبط بالمكان. ويلاحظ أن الجملة الشعرية

السابقة قيلت فى السجن.

وفى ليلى والمجنون يشكل الزمن أخطر قضية عند شخصيات: «الشاعر» لأنه فى حالة الانتظار لزمن تتحول فيه الحياة إلى الأفضل، ونجد وصف «الأستاذ» للزمن يحوله إلى مكان أيضاً:

«الأستاذ: أسد لا يحمل سيفاً،
بل يحمل بوقاً يصرخ فى صحراء الزمن اليابس».

«٢/ ٧١٧»

وفى الأميرة تنتظر، وهى تنتظر أيضـاً كشخصيات ليلى والمجنون، يـتحول الزمان إلى حقائب، أو بيت:

«وصيفة ٢: خمسة عشر خريفاً مذ فارقنا قصر الورد
وصيفة١: خمسة عشر خريفاً مذ حملتنا فى العربة
من بين حقائب ماضيها».

««٢/ ٣٥٦»

وعلى لسان الأميرة، يتحول الزمن «الماضى/ الميت» إلى بيت، تقول للسمندل:

هل تكسر باب الزمن الميت
وتبلل أحزانى بالحلوى والقبلات
هل ستعيد إلى الطفلة؟»

«٢/ ٤٢٤»

وفى مسافر ليل، يتحول الزمن إلى مطلق، والراكب:

«يسقط من عينه أيامه
تتبدد دوامات فوق حديد الأرضية
لا تتكسر قطعاً وشظايا
إذ ليس هنالك شىء صلب».

«٢/ ٦١٩»

ونلاحظ أن المطلق والمجـرد يصلان إلى زمـان الراكب، لذلك تتجـمع كل أيام الزمن وتسقط وهو ينظر إلى أوراق الماضى. لذلك يصور الشاعر بدوامـات متبددة فوق حديد

الأرضية، ليست صلبة، الأمر الذى يجعل هدف الصورة بيان ميوعة هذه الأيام وعدم جدواها لصاحبها.

وفى بعد أن يموت الملك، على لسان الملكة، يتم تصوير الزمن بواسطة المكان. والملكة تكرر صور الزمن ذى الباب، وهى الصورة التى أوردناها سابقاً. تقول:

«الويل لمن يوقظ هذا الطير النائم

سيكسر «باب الزمن الموصود» ويحطم أقفاله

حتى تخرج من «سرداب الماضى» قطع الظلمات المختالة».

«٣/ ٣٢٥»

ونلاحظ أن الصورة «باب الزمن» تكبر هذه المرة وتنمو وتمتد، وفى لحظة يكون الزمن هو التحدى الوحيد فى المسرحية.

وبالصورة الشعرية: الزماكانية يكتمل دور المكان فى تشكيل النصر عند عبدالصبور، خاصة، وقضية الزمن قضية جوهرية فى كل مسرحياته، وتحولت أيضا على يديه، وعلى لسان شخصياته، إلى مكان، أو حس مادى مكانى.

وعلى الرغم من تعدد مسرحيات صالح عبدالصبور الخمس، من حيث الموضوعات المعالجة، والشخصيات، بل الأجواء الدرامية التى يستخدمها داخل نصوصه، أقول إنه على الرغم من ذلك، فإن مسرح صلاح عبدالصبور يبدو ضيقاً، ترتد عناصره المكانية إلى حيز ضيق.

أعنى أن مسرحياته تتحرك حول ما عرضناه على المستوى المكانى، ثنائية البيت والسجن، ثم الاتساع فى المكان، وقد لاحظنا أن البيت قد يتحول إلى قصر أو كوخ بسيط، أو منزل شعبى أو مقر جريدة، لكنه يظل محتفظاً بدلالة الألفة والنشأة. وعلى النقيض يتحول السجن ولوازمه «المحكمة» إلى الضيق من المكان، ويترادف فى غالبية السياقات مع «الظلم» و«القهر». وأيضاً يقف الاتساع فى المكان وسيطاً بين ثنائية الألفة والخوف «البيت - السجن» يحل مشكلة الضيق المكانى.

من هنا نستطيع القول إن مسرح صلاح عبدالصبور يتحرك خلال عناصر مكانية محدودة، وثيمات مكانية ثابتة، وإن كانت تتعدد، فهى تتعدد فى تجليات مختلفة، لا يتغير جوهرها، بل يظل جوهرها ثابتاً، ويتحرك العرضى، الشكلى، الأمر الذى يلقى سؤالا حول المكان فى مسرح صلاح عبدالصبور، هل هو فقير فى عناصره ومكوناته؟

وهل يترتب على ذلك القول بضيق ومحدودية عناصر الرؤية الجمالية للواقع عند عبدالصبور؟ خاصة وأن مسرحياته ترتد دائماً للوراء حيث نجد الكوخ، والقصر والسجن، والبيت ومخدع النوم، ومحل العمل، وكلها مفردات كثيراً ما شكلت مسرحيات كثيرة قبله، وليس ببعيد، مسرح أحمد شوقى الشعرى، أو مسرح على أحمد باكثير.

ومن هذين السؤالين: نستطيع فى ثقة، أن نقول: إن توظيف صلاح عبدالصبور لهذه المفردات المكانية المحدودة قد أغنى هذه المفردات، حتى أننا نحس للوهلة الأولى بتعددها، وكثرتها، بسبب جودة التوظيف، والقدرة على وضعها موضعاً صحيحاً يبعد عنها الملل والتكرار والفقر.

لكن ينبغى أن نلاحظ أن هذه المفردات تكثر فى شعره أيضاً، الأمر الذى يفرض على دارس مسرحه ضرورة ربطه بشعره خاصة شعره الدرامى.

كذلك يكشف البعد المكانى فى الصورة الشعرية لديه عن توجه بصرى حسى، ينحو نحو التجسيد والتشكيل المرئى، وعلى هذا النحو، تفسر معالجة الزمن عنده معالجة المكان أى تحويل الزمان إلى صورة مكانية محسوسة بالرؤية البصرية.

١- بشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، كتاب الأقلام رقم «١»، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ص٤٦.

٢- Wolfgang Clemen, The Development of Shakespeares Imagrey Lond, Methuen, 1966,p.102

٣- عز الدين إسماعيل، «الصورة الشعرية»، المجلة، عدد ٣٤، ١٩٦٩.

٤- نعتمد هنا طبعة دار العودة، بيروت، للأعمال الكاملة لشعر ومسرح صلاح عبدالصبور، وسوف نشير إلى رقم المجلد يتبعه رقم الصفحة داخل المقال في نهاية الشواهد.

٥- بشلار، جماليات المكان، ص ٥٤.

٦- عبدالله العروى، مفهوم الحرية، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢، ١٩٨٣، ص٢٤.

٧- هورست ريديكر، الانعكاس والفعل، ترجمة فؤاد مرعى، دار الجماهير، دمشق، دار الفارابى، بيروت، ١٩٧٧، ص٢٩.

وانظر فى هذا السياق:

- جابر عصور، «أقنعة الشعر العربى المعاصر»، فصول، المجلد ١ ، العدد ٤، يوليو/ سبتمبر ١٩٨١.

- رياض عصمت، «أربعة أقنعة مسرحية لصلاح عبدالصبور» مجلة المعرفة السورية، العدد ١٣٢، ١٩٧٣.

وانظر لجابر عصفور أيضاً:

«معنى الحداثة فى الشعر المعاصر»، فصول، المجلد٤، العدد ٤ يوليو/ سبتمبر ١٩٨٤.

٨- السابق، ص ٢٦، وانظر أيضاً مواضع صفحات ١٩، ٢٩ , ٣١.

● «الطير النائم» هو الملك الميت/ الماضى الميت.

♦ الباب الرابع

من قضايا التأصيل والتجريب
فى المسرح العربى المعاصر

الراوى والتجريب والتأصيل فى المسرح المعاصر

(١) التجريب فى المسرح الحديث من خلال أعمال المبدعين.
(٢) الراوى فى المسرح العربى.
(٣) باب الفتوح: القناع والحلم واللغة نموذج تطبيقى على التجريب والرواية.

(١) التجريب فى المسرح العربى الحديث من خلال أعمال المبدعين

تقوم فكرة التجريب فى المسرح على محاولة لتجاوز ما هو مطروح من أشكال مسرحية ـ شكلا وراوية ـ كما تقوم هذه الفكرة على موقف أكثر تقدما مما هو موجود بالفعل.

والتجريب فى مسرحنا العربى الحديث بعيد الجذور ارتبط بنشأة المسرح العربى منذ بدايته حتى الآن لأن، الثبات يجمد الشكل الأدبى والمسرحى، ويساعده على التحجر.

فلقد بدأ الرواد الثلاثة الأول/ مارون النقاش، وأبو خليل القبانى، ويعقوب صنوع، مرحلة التجريب فى المسرح العربى حين حاولوا أن يقدموا شكلا مسرحياً يتناسب مع المتلقى العربى، المقيد بمرحلة فكرية محافظة، يساعد على محافظتها وجود استعمار يعمل على المحافظة على الأوضاع العربية كما هو سائد على الأقل ليستطيع - فرض

سيطرته وإعاقة تقدمه - وزاد المحافظة حدة بعض الأفكار الدينية التى كان يحرم تقديمها على المسرح بل كان هناك اتجاه يجعل تصنيفه للمسرح والفن عموماً فى جانب الشر والخلاعة. مما دعا هؤلاء الرواد إلى التجريب فى شكل المسرح الحديث بحيث يتقيدون بالشكل الغربى وليس برؤية الغرب للمسرح. أى أنهم «جربوا» شكلا مسرحيا تلائم شكله وإطاره الخارجى مع المسرح الغربى، وتلائمت رؤاه مع رؤى المتلقى العربى، مما دعاهم إلى الاعتماد على حكاياتنا الشعبية خاصة ألف ليلة ثم على قصص الحب العربى الشهيرة، ثم على موضوعات من السيرة الشعبية العربية وغيرها.

وكان «التجريب» ضرورة عند هؤلاء الرواد، فرضت عليهم، وكان حرصهم على اختراق الحواجز الاجتماعية والدينية، هو دافع التجريب من أجل الوصول إلى «صيغة» مسرحية عربية متسقة مع المتلقى العربى، والمجتمع العربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وقد نجحوا فى ذلك نجاحاً كبيرا، حتى أن السمات التى رصدناها على أنها من مثال هذا المسرح كانت وسائل للسيطرة على المتلقى ومراعاة ذوقه وتراثه فقد كان استخدام التلحين فى المسرحية، والغناء، والشعر وبعض المشاهد الاستعراضية متسقا مع سيطرة الشعر والغناء على تراثنا الأدبى والفنى بشكل عام، مما دعا هؤلاء الرواد إلى الاختيار بين المطروح وبين التراث، فوصلوا إلى «الصيغة التجريبية» البسيطة الناجحة.

وهنا لابد أن نشير إلى أن فهم هذه الصيغة التجريبية لابد أن يرتبط ببعد «زمانى» هو المرحلة الاجتماعية والسياسية التى مر بها مجتمعنا العربى. كما أنها لابد أن ترتبط ببعد «مكانى» يراعى تقاليد كل بلد على حدة إذ «من خلال التشكيلات الاجتماعية يمكننا أن نتفهم كثيرا من المبادئ العقلية التى تفسر بها الحياة الاجتماعية فالواقع الاجتماعى لا يمكن ادراكه إلا من خلال بعد زمانى ومكانى فى إطار اجتماعى، كما أن مضامين الفكر وأبعاده لا يمكن أن يعرف محتواها إلا إذا استكشفت أغوارها فى ضوء الدلائل الاجتماعية التى تسود فيها»[1]. ونستطيع بعد ذلك أن نتفهم ضرورة التجريب فى المراحل الأولى من نشأة المسرح العربى الحديث، ثم طوال تاريخ مسرحنا الحديث إذ إن فكرة التجريب فكرة اجتماعية سياسية فى الاساس.

ونستطيع أن نلفت النظر هنا إلى أ«ن مسرحية يعقوب صنوع الأخيرة «موليير مصر وما يقاسيه»[2] هى خلاصة التجريب الأول إذا هى قورنت بإنتاج التجريبيين الغربيين فقد طبعت ١٩١٢م للمرة الأولى ببيروت. وهو تاريخ يقترب من فترة مهمة من تجريب

لويجى بيراندلو، وغيره. وتأتى فترة الحرب العالمية الأولى وقد وصل مسرحنا إلى شكل مسرحى جيد من خلال التجريب المستمر.

وحينما نقفز إلى فترة التجريب الواعى فى الستينيات، نجد أنفسنا أمام محاولة عامة لتجديد الفكر العربى، شملت المسرح العربى ضمن ما شملت من تغييرات سياسية واجتماعية واقتصادية وفكرية وكان «التجريب» فى هذا السياق وسيلة من وسائله تغيير المجتمع، وطريقة من طرق التفكير الباحثة عن خصوصية عربية فى كل شىء فقد ساعدت هزيمة ١٩٦٧م على تكثيف هذه الفكرة حتى تحولت إلى هدف درامى يتوازى مع الابتكار والجدة.

وأرادت فترة الستينيات أن توقظ الوعى العربى من المحيط إلى الخليج لهز الكيانات العربية وتحويلها إلى كيانات أكثر حركة، وعلى الرغم من سيادة الاتجاه الواقعى فى الفن فى هذه الفترة فإن التجريب قد وصل القديم بالجديد ووصل بين الواقعى والمتخيل، مثله فى ذلك كمسرح الطليعيين فى العالم كله فى هذه الفترة إذ كان من وظائف هذا المسرح «ايقاظ المتفرج ليحس بأن هناك ما هو عجيب، وما هو غير مألوف، وما هو خارق للعادة ضمن حياتنا اليومية»(٣) .

ولقد تواكبت فكرة التجريب مع منطلقات المسرح الطليعى، ومسرح بريخت ونظريته فى المسرح الملحمى بل انتشرت دعوة فى ذلك الوقت للاستفادة من مسرح الاؤتشرك السوفيتى إلى جانب الاتجاهات العالمية الأخرى المتمثلة فى مسرح اللامعقول، والسريالى وغيرها.

ولقد تحول الهدف الفنى والفكرى من خلال هذه الاتجاهات والتيارات المتعددة والمتناقضة فى الوقت نفسه. واتضح فى محاولة بناء مسرح عربى له خصوصيته يسمح له بالاستفادة من الاتجاهات والتيارات الحديثة كافة، كما يسمح له بالاستفادة من تراثنا وجذورنا العربية لآخر مدى.

ولذلك ارتبط «التجريب» بالتحديث حتى ترادفا فى بعض الأحيان، مع الجديد، وقد ساعد هذا الربط على التفرقة بين الأصيل والقديم، وعرف الأصيل بأنه القديم الذى يتجدد ولا يجمد. مما ينفى عنه المحافظة والتوقف الجامد «فالأصالة هى عكس القديم، ذلك لأن القديم عقيم، فهو إذن موت بينما الأصالة خصب، فهى إذن حياة، والقديم نهاية والأصالة خلود، فإذا توصلنا إلى تمييز القديم من الأصيل نغدو على ثقة بأننا قطعنا مرحلة التمزق والوحشة والانعزال».(٤).

وتوجه التجريب، التأصيل، الخصوصية إلى طريقتين فى الأداء والبحث:

الأولى:

تهدف إلى التزاوج بين ما هو عربى وما هو أجنبى، لأن التاريخ العربى والمصرى من قبل، هو تاريخ التزاوج بين المحلى كما دعا له كثير من المسرحيين، وخاصة توفيق الحكيم، الذى رأى قبل مرحلة التجريب الستينى أن التزاوج حدث بين الفلسفة اليونانية والفكر العربى. وهذا التزاوج الذى تم بين الأدب الفرنسى والأدب اليونانى، مثل هذا التزاوج يجب أن يحدث نظيره، بين الأدب اليونانى، والأدب العربى فيما يتعلق بالتراجيديا.. إذا تم ذلك على أى نحو من الأنحاء، بالشعر أو بالنثر. فما أخال الأدب العربى إلا معترفاً بهذا الباب الجديد القديم، متغاضياً عن الزمن الذى حدث ذلك فيه (٥).

والثانية:

هدفت إلى البحث عن «المصرية الأصيلة»، وعلى الرغم مما يشوب فكرة المصرية من انعزالية وإقليمية. فقد كان فى ذهن أصحاب الطريقة الثانية أن ما هو مصرى سيسحب بالضرورة على ما هو عربى. لذلك بدت مقولة «المصرى» انعزالية، فهى فى الحقيقة كانت سعياً وراء تغليب ما هو مصرى - كنموذج يتبع فيما هو عربى - ليكون أصلا نموذجا للحديث الخاص فى حاضرنا.

ونشير هنا إلى أن الطريقة الثانية كانت تالية لفكرة التزاوج.. وسوف يعود أصحاب فكرة التزاوج.. للبحث فيما هو مصرى وعربى فى الوقت نفسه فيما بعد.

فقد رأى يوسف إدريس مثلا أن «الفرفورية».. علامة واضحة مميزة من علامات التمسرح على هيئة سامر، ولكونها كذلك فهى سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية. ولقد بلغت هذه السمة من القوة إلى حد أنها فرضت نفسها فرضا على كافة الأشكال المسرحية التى وفدت إلى مصر وترعرعت فى المدن.. مكونة مسارح عماد الدين وروض الفرج، القائمة على الروايات المترجمة والمقتبسة والمعربة. (٦) ومن هنا يتداخل المسرحى بالتراثى أو الحديث بالأصيل وهى فكرة مطورة عن فكرة التزاوج بين المحلى والوافد، استطاعت أن توجد بين القديم والجديد والعربى والمصرى المحلى والوافد، استطاعت أن توجد بين القديم والجديد والعربى والمصرى والمحلى والعالمى الإنسانى على المستوى النظرى.

وقد رجع توفيق الحكيم فيما بعد إلى فكرة التزاوج هذه وعد لها فى صيغة البحث عن قالب مسرحى عربى خاص بين سنتى ١٩٦٢، ١٩٦٧. حيث نراه فى «يا طالع

الشجـرة» يسعى إلى اثبـات سبق تراثنا لكل مـا هو حديث فى الفن الأوروبى بخـاصة لذلك يعقد المقارنة بقوله «إذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح.. إلخ هى التعبير عن الواقع بغـير الواقع والالتجاء إلى اللامعقول واللامنطقى فى كل تعبـير فنى، وابتداع التجريـد فى الوصول إلى ايقاعات ومـؤثرات جديدة.. فإن كل ذلك قد عرفه فناننا القديم والشعبى فى أرض بلادنا منذ القديم.[٧].

وواضح أن الحكيم يريد الوصول إلى خـصوصية النص العـربى بالعودة إلى الشعـبية مع بدايات مرحلة التـحول الاشتراكى فى مـصر، وهنا يكون التجريب مـرحلة للبحث عن الهـوية المصرية/ العـربية. لذلك نرى توفـيق الحكيم يخطو خطوة أبعـد من مـجرد التزاوج الشعبى، تتمثل فى البحث عن قالبنا المسرحى. لكنه يقع فى ثنائية ضدية يفصل فيها بيـن الشكل والمضمون أو بين القالب والمحتوى حـتى أنه يقول «فى أمر الشكل أو القالب المسرحى نحاول الكشف عنه.. أهم ما ينبغى الالتفات إليه هنا هو أن يكون هذا الشكل أو القـالب مصنوعـا من هذه العناصـر مجـتمـعـة (يقصـد ما قـبل السامـر فى التراث).. كـما أنه يجب لكى يسمى قالبـا حقيقـيا أن يكون صالحا لأن تصب فـيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها من عالمية ومحلية، ومن قديمة وعصرية..[٨].

ويعنى هذا أن التجـريب ـ عند الحكيم ـ يحاول أن يثبت على قرار فى مـسألة الشكل منفصلا عن المضمـون، كما أنه يسعى من جديد لتثبيت الشكل المسرحى فى المقلداتى، والحكواتى، وراوى السـامر. ولا شك أن الثبـات والقولبـة ضد فكرة التجـريب، لذلك نقول إن الحـكيم قد وقف عـام ١٩٦٧م وكف عن فكرة خلق الشكل المسرحـى الجديد على الرغم من ظاهر كلامه عن تجديد الشكل المسرحى إلى درجة لا يجد فيها غضاضة من تقليد النموذج اليونانى أو الغربى المعاصر لأنه نتاج تراث إنسانى عام.

أما مـرحلة مـا بعد الحـرب - ١٩٦٧م- فقـد تطلبت تعدد الرؤية والبـحث عن طرق جـديدة فى كل شىء لانقاذ الوطن (المصـرى/ العـربى) من آثار الهزيمـة المروعة وقـد ساعـد هذا التوجـه العام على تـعمق فكرة/ التـجريب/ التـأصيل كـما ساعـدت على التمـسك بتراثنـا فى محاولة لـلتعرف علـى ذاتنا وملامـحنا القومـية لنقف أمـام العدو (الآخـر) الذى يعرف ذاته الـقومـية جيـدا. وهنا كان الـتجـريب مقـرونا بالعـودة إلى الشخصيـات التراثية القومية، والأحداث السيـاسية والاجتماعية المشـابهة لعصرنا لنرى كيف حل القدماء التراثيون مشكلات واقعهم.

وساهمت أفكـار «برتولد بريخت» من ناحيـة أخرى فى خلق المسرح السـياسى غـير

المتوهم. فقد كان من أغراض التجريب فى هذه الفترة كسر غموض الواقع فى محاولة للفهم والسعى نحو الحل. أى لنصل إلى الصدق فى التعرف على حقيقة الاسباب التى أدت إلى الهزيمة حتى تتلائم مع روح العصر الذى هزمنا ـ فيه من أجل خدمة الغرض النهائى للنص. كما توجه المسرح العربى فى هذه الفترة إلى المكونات الاساسية للمجتمع، إذ توجه للضواحى والقرى، وجماهير العمال والفلاحين فى محاولة لربطهم بالوطن والمساهمة فى حل مشكلاته. ومن هنا تلائم مسرح بريخت مع المتطلبات الدرامية والواقعية لمجتمعنا. فهو القائل فى هذا السياق «إن مجرد الرغبة فى تطور فننا بما يتلائم وروح العصر يجب أن تجذب مسرحنا مسرح عصر العلم، إلى الضواحى ليفتح هناك أبوابه التى أغلقت مصراعيها فى وجه الجماهير الغفيرة وفى وجه أولئك الذين يعملون كثيرا ولكنهم/ يعيشون عيشة صعبة. لهؤلاء بالذات يتعين على المسرح تقديم تسلية نافعة عاكسة للمسائل الكبرى التى تتمتع بالنسبة إليهم بأهمية خاصة.. والمسرح الذى يجد مصدر التسلية فى العمل يتعين عليه أن يجعله موضوعاً له.»[٩].

لهذا ارتبط التجريب بهذا الشكل البريختى الدرامى، وقد امتد هذا التأثير دون مشكلات لأنه أعطى المؤلف والمخرج والممثل حرية الحركة والخروج من تقمص الشخصية إلى الحوار مع الواقع، بل مع المتلقى، وقد وضحت هذه الحرية فى كل المسرحيات التى اتخذت القناع البريختى اطارا فنيا لها.

وبعد، فإن التجريب موقف سياسى وفكرى وفنى يتناسب مع مرحلة اجتماعية خاصة، يجب أن نبحث عنها جيداً. وأن نبحث عن مبدعيها.

الهوامش:

١ - حسين الحاج حسن. علم الاجتماع الأدبى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان الطبعة الأولى سنة ١٩٨٣ م ص ٩١.

٢- نص مسرحية «موليير مصر وما يقاسيه» وارد ص ١٩٣ بكتاب: محمد يوسف نجم. يعقوب صنوع، دار الثقافة. بيروت ١٩٦٣.

٣- ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعة، المسرح التجريبى فى فرنسا، ترجمة يوسف اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٧ ص٢٩.

٤ - أحمد سليمان الأحمد، المجتمع فى المسرح العربى الشعرى، الدار العربية للكتاب، وتونس، ط/ ١ سنة ١٩٨٢، ص٨٧.

٥- توفيق الحكيم، الملك أوديب، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٤٦، ص٣٢.

٦- يوسف ادريس، الفرافير مقدمة المسرحية ص٣٣، مكتبة غريب ط٥/ ١٩٨٦ مع ملاحظة أن المسرحية مؤلفة عام ١٩٧٤. وانظر فى هذا حديث على الراعى عن الأراجوز فى كتابه فنون الكوميديا ص٦٢.

٧- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٦٢، ص١٥.

٨- توفيق الحكيم، قالبنا المسرحى، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٦٧، ص١٤.

٩- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمى، ترجمة جميل نصيف، ص٢٨٤، ٢٨٥، منشورات وزارة الإعلام بغداد ١٩٧٣.

دراسة الراوى فى المسرح العربى، تعنى أننا ندرس الراوى الظاهر للأحداث فى النص المسرحى، أو من يقوم بوظيفة الراوى داخل سياق الأحداث وحركة الصراع الدرامى، ويوجه سلوك الشخصية ومصيرها. ويعنى ذلك أن الراوى عنصر بنيوى فى النص المسرحى، وتقنية يوظفها المسرحى لخدمة النص، وقد تتحول إلى قناع يستتر وراءه «المؤلف» أو «البطل» أو «البطل النقيض» أو «المؤلف البطل الضمنى».. إلخ، وإنه بذلك عنصر جوهرى فى النص المسرحى، يبدأ من سرد المؤلف، وتوجيهاته المباشرة داخل النص وقبل الحوار وفى ثناياه حتى نهاية النص.

لأن «المؤلف» فى هذه الحالة «يروى» النص بطريقته الخاصة، ويوجه المتلقى لكيفية التلقى ولتصور المشهد وحركة الأحداث والشخصية. ويمثل السرد «توجيهاً» للمروى عليه أو المسرود له، وهو متلق محدد أو ضمنى يكمن فى ذهن المؤلف ويتحرك بينه وبين النص، فيساهم فى بنية النص وحركته، ويوجه بدوره المؤلف، لأنه يمثل الشريحة أو الفئة أو الطبقة التى يتوجه لها المؤلف بنصه.

ومن ثم يظهر الراوى داخل النص واضحاً، أو مستتراً ليقوم بخدمة للمؤلف وللمتلقى وللنص، تخدم البنية الأم التى يتحرك من خلالها «المؤلف والمتلقى والنص» جميعاً. لذا فالراوى فى المسرح - بشكل عام - أداة جوهرية فى تشكيل النص المسرحى، ودراستها فى المسرح العربى «رغم حداثة عمره» بشكل خاص، مهم لمعرفة دوره فى بنية النص العربى المسرحى، وريث الثقافة الوافدة الحكائية لدى اليونان والأوروبيين بعامة «الملحمة - الأسطورة - الدراما» والمستفيد من الثقافة العربية التى تقوم فى مجملها على الراوية فى نصوصها الأدبية واللغوية والدينية، بل فى نصوصها الشفاهية والشعبية فى الآن نفسه.

ومصطلح الراوى فى السرد العربى القديم بعامة والحديث بخاصة يرتبط بمادة «روى» اللغوية التى تحمل دلالات ضد الظمأ، وترتبط بسياقات الماء وتجلياته فى المعاجم اللغوية العربية. فالراوى - فى لسان العرب - هو الذى يقوم على الخيل، والراوى هو الساقى، والراوية هى الدابة التى تحمل الماء للرى ونفى العطش والجدب. كما تأتى دلالة الحفظ للراوى والراوية لتضيف دلالة جديدة، تدخل بنا إلى المعنى المجازى الذى حول «الراوى» حامل الماء وحافظه، إلى حامل النص أو العلم، أو التقاليد إلى الآخر. «ليحل العلم بدل الماء وتجلياته» «العلم، أو المعرفة، أو الوعى» وهنا تتحول عناصر

الدلالة، إذ يثبت النص الصوتى للكلمة وتتنوع دلالاته بالاستعمال المتعدد بين الحقيقة والمجاز.

وبذلك يحل الراوى والراوية محل الدابة أو الوسيلة التى يحفظ بها «الماء/ العلم» إلى راو - وراوية - ورواية مختلفة، لكنها تحتفظ بفعل الماء فى الإنسان كجذر دلالى، إلى جوار فعل العلم - الوعى فيما بعد، حتى نسيت الجذور اللغوية فى الاستعمالات الأولى، وثبت فى ذهن المتلقى الآنى الدلالات المجازية والمصطلحية. فالراوى أصبح من يروى الشعر أو النص الأدبى، والرواة هم الحفاظ ومحللو الشعر فيما بعد. وحل الراوى للحديث النبوى محل راو النص العربى القديم. وأصبحت الرواية هى رواية النص العربى والإسلامى كليهما. كما أصبحت الرواية قدرة على الحفظ والعلم والضبط والاتساق على السواء، ثم أصبحت المصطلح المحدد لنوع أدبى مستقل هى الرواية فيما بعد.

ويلاحظ أن مصطلح القص كان يعنى ما تعنيه الحكاية والرواية، حتى أصبحت القصة مصطلحاً محدداً مستقراً متميزاً عن الرواية فى دلالتها الحديثة. وبالتالى أصبح الحكى والقص والرواية أشكالاً أدبية متميزة عن الدلالات اللغوية لهذه المصطلحات. ولما كان التمثيل كفن والمسرح كنص شعرى درامى، غير معروفين فى تراثنا، حلت بعض هذه المصطلحات محل بعضها، كما حلت هذه المصطلحات محل «المسرحية» وإن اقترنت فيما بعد بوصف «التمثيلية». لأن التمثيل فى لغتنا يعنى الحضور والتجسد، كما يعنى ضرب المثل، وهو ما يقرب النص المسرحى الحديث مع دلالات قديمة ساعدت على اتساق النص الجديد مع المتلقى العربى الحديث، وقد كان متلقياً محافظاً رغم اتصاله بأشكال حضارية حديثة.

ويدعم مصطلح السرد مصطلح الرواية، فى الجذر اللغوى إذ دل السرد «وهو تقدمه شئ إلى شئ تأتى به متسقاً بعضه فى إثر بعض، متتابعاً» على سرد الحديث وسرد الحكاية وسرد القصة وسرد الرواية، وهو ما يتفق الآن مع السرد فى النص المسرحى. إذ يقوم السرد الجزئى بدور مهم خاص بالراوى المؤلف، كما يقوم السرد العام للنص - مع عناصر الشخصية والحدث والصراع والحركة واللغة - بدور مهم للدلالة على الراوى العام للنص والمستتر وراء كل هذه العناصر، كما يحدث فى جميع أنواع السرد الأدبية والفنية، وحتى إذا لم يستتر السارد، أو الراوى فهو يقوم بالمهمة نفسها.

ولقد قام الراوى فى الملاحم والسير بدور مزدوج داخل النص «صياغته وسرده

وحكايتـه» وبدور خارجي يربط فـيه بين هـذه النصوص وجـماعـات التلقى المختلفـة، عندما يكون النص شفـاهياً ومرتبطاً براو بعينه، أو براو مجـهول. أما عند تدوين النص، فـقـد ثبت النص، وثبـت دور الراوى. وّبالتـالى تصـبّح وظائف الراوى مـرتـبطة بنص «مـدون» ثابت. وهذا مـا حدث للنقلة المـهمـة للراوى ووظائفـه بين نصـوص الملحمـة والسيرة، وبين نصوص الدراما ثم بين نصوص الرواية فيـما بعد. وقد احتفظت الدراما اليونانية وما تلاها من دراما عصر النهضة والعصر الحديث، بدور أساسى للراوى. لكن الراوى ـ وقد نقل نشاطه ـ فقد غير دوره، وطرق إدارته للنص.

إذ كان النص الملحـمى السيـرى الشفاهى الذى يتلقى تلـقياً جـماعيـاً، يقوم بوظائف مفتوحة، يمكن تغيير تقنياتهـا وعناصرها فى كل مرة يحكى أو يسرد أو يروى فيها نصه الشفاهـى. أما الدراما ـ رغم أن تلقيـها جماعـياً فقد فقـدت الشفاهية، وبالـتالى عرف المؤلف المحدد للنص، وعرف النص المحدد وعرف الدور المحدد للراوى.

وبالتالى كـان لابد من تعويض تقنى يعـوض الدراما عن فـقدانها لمرونة النـص الملحمى السيرى، ولحـرية الراوى فى تغيير النص وتوجـيهه. ومن هنا احتفظ المؤلف لـنفسه «بقطع السرد» التى تحل محل تدخـلات الراوى الملحمى فى الملحمة مثلما يشـير وجود البرولوج فى بداية النص الدرامى إلى وجود الراوى المؤلف ـ وقد حول الجماعة المتلقية إلى «جوقة» تعمل عمل الراوى القـديم. ومن ثم كان لابد أن يستتر مـؤلف الدراما فى شخصيـاته شبه الأسطورية أو الأسطورية ثم الإنسانية المقدسة والإنسانية العادية فيما بعد.

وهذا مـا وضح فى المسرح الحـديث حين تحولت نظـرية الدراما الأرسطيـة إلى نظرية الدراما الملحـمية البريخـتية، إذ وضح المؤلف، الراوى، واستـرد عرشه بالتدخل المـباشر والواضح فى النص وعلى خـشبـة المسـرح فى آن. بل يؤكد دوره فى بعض النصـوص العربيـة الحديثـة المستفـيدة من النظريتين «الأرسطيـة والبريخـتية» إلى وضع شـخصـية المؤلف، أو صاحب الفرقة أو الراوى بشكل مباشر لتقوم بدور الراوى.

وبالتالى قـامت الجوقـة ـ وهى تروى وتتدخل وتمثل، وتربط الحـدث أو تمثل القدر أو أحد طرفى الصراع «الخير والشر» أو «العـاطفة والواجب» أو «العاطفة والعقل» أو تمثل المؤلف المباشر ـ بوظيـفة الراوى، بالضبط كما يقوم البطل بحـمل وجهة نظر المؤلف فى الصراع الثنائي المتضاد فى المسرح التقليدى، والصراع متعدد الأطراف فيما بعد ويضاف لذلك ظهـور المؤلف الراوى فى المسرح الحـديث أى الـراوى البطل والراوى الضـمنى والراوى المجرد، والراوى العالم بكل شئ.

ومن هنا فدراسة الراوى فى المسرح بعامة والمسرح العربى بخاصة، دراسة مهمة، تعوض تركيز النقد الأدبى المعاصر ونظريات الأدب، على النص القصصى والروائى. إذ لا يقف مصطلح الراوى على القص والرواية، بل هو فى كل نص سردى ودرامى.

الراوى يقوم بدور جوهرى فى التراث الكلاسى العالمى كله، وبالمثل يقوم بدور جوهرى فى ثقافتنا العربية والإسلامية والشعبية طوال العصور التقليدية فى تاريخ الأدب العربى والثقافة العربية فيما قبل العصر الحديث. والتقت ـ بذلك ـ الثقافتان التقليديتان العربية واليونانية، الأوروبية، والإسلامية فى نهر ثقافى واحد يعتمد على الراوى فى كل الأحوال، فهو الراوى والراوية للشعر فى العصر الجاهلى والإسلامى، وهو راوى الحديث النبوى، ثم هو حافظ النص القرآنى. وإن كان مصطلح الراوى قد حل محله القارئ فى تلاوة القرآن ـ أو التالى ـ ثم الراوى بعد تعدد القراءات القرآنية عند تدوين النص القرآنى لآخر مرة.

ولقد انتقلت العلوم بطريق الرواية عن الشيخ كذلك العلوم الأصولية الخاصة. ويعنى هذا أن الراوى أصبح علامة جوهرية فى الثقافة العربية الإسلامية. وأصبحت الرواية هى التقنية العلمية ثم الفنية والأدبية، فى نقل العلوم والآداب والفنون. وهنا نشأ السند ونشأ سلاسل الرواة ونشأت تعدد الروايات والاختلاف والتأويل فى كل فروع المعرفة العربية والإسلامية. وقد اكتسب الراوى الشعبى ـ فيما بعد العصر العباسى الأول ـ ما تركه له القاص والحاكى العربى والإسلامى، كما زادت الرواية الأدبية برواية كل أنواع الأدب الشعبى فى العصرين المملوكى والعثمانى. وزاد ذلك فى رصيد الرواية والراوى فى ثقافتنا الموروثة كلها حتى وصلت إلى العصر الحديث.

وأصبح لدينا عدة رواة، وعدة طرق من الرواية، فرق بينها الراوى والمتلقى على السواء. إذ أصبح يريد من الراوى الذى ينقل الأصول الرسمية والعلمية أن يحتفظ بالنص كما ورد من سلف لخلف، بينما تطلب من الراوى الآخر أن يتصرف فيما يروى حسب مهاراته لتزداد متعة الرواية ومتعة التلقى. وبذلك أصبح لدينا نص ثابت مقدس، ونص متحرك حسب الزمان والمكان والإنسان المتصرف فيهما. وساعدت الجماعة المتلقية على هذه القسمة واحترمتها. بل أصبحت الروايات المتعددة للنصوص هوامش على رواية معتمدة. بعكس الراوى المتصرف الذى أصبحت كل نصوصه قابلة للحركة وأصبحت كلها معتمدة لدى الجماعة المتلقية دون إحساس بالاختلاف أو المفارقة.

ولقد استفاد الأدب العربى الحديث من موروثات الرواية هذه وساعده على ذلك أن

نصوصه الحديثة المنقولة عن الغرب قد تأثرت هى الأخرى بموروث شبيه يقوم فيه الراوى بدور جوهرى حتى ظهور أدب عصر النهضة ثم الأدب الحديث فى أوروبا. ولكن الأديب والمتلقى العربيين، كانا يميلان تجاه توظيف الرواى كما ورثوه وعملوا على تطويره بما يتلاءم مع الأنواع الأدبية والفنية الوافدة.

ومن ثم أدى هذا التلاقى التراثى مع النص الحديث، إلى خلق تواصل واضح لتقبل الجديد بواسطة القديم. ذلك أن تطور الآداب والفنون قد سبق التطور الاجتماعى والثقافى لدى الأمم ـ خاصة إذا استعارت أمة أقل تطوراً مفردات حضارة أو ثقافة أكثر تطوراً وتقدماً منها ـ فيظل المجتمع بتكوينه القديم بينما لابد من تقبل الجديد والحديث الوافد، وبذلك لابد أن يتدخل الوسيط التراثى لإقناع الكاتب والمتلقى على تقبل الجديد.

وهذا ما حدث عند قدوم المسرح الحديث إلى أدبنا وفننا فى العصر الحديث أى بعد سقوط الدولة العثمانية على يد الغزاة الأوروبيين. إذ قدم المسرح العربى فى الشام ومصر بخاصة تجربة صياغة نص مسرحى يتناسب كصيغة توفيقية بين القديم والجديد.

وهنا سميت المسرحية رواية دون إحساس بخلط فنى، وتدخل الكاتب المؤلف بالسرد مرة، كراو، ثم حمّل الشخصية الرئيسية دور الراوى من ناحية أخرى ـ إذ كان يمسك بأحداث الرواية كلها لتخضع له بقية الشخصيات وتكون الشخصيات النقيضة فى هذه الحالة رد فعل لسلوك البطل وهكذا. كما حمّل البطل أو البطلة موقف المؤلف والراوى وجعلها تنطق بما يود المؤلف أن ينطق. ولهذا كان يعطى شخصية البطل مساحات من القول والفضفضة لا تعطى لأحد آخر فى النص. كما يتدخل المؤلف السارد بقطع الأحداث بتوجيهات وإدخال شعر وغناء ومصادفات تغير حركة النص كله. وبهذا تسرب الراوى» منذ البدايات فى القرن التاسع عشر فى تقنيات أخرى تصنع ما كان يصنعه الراوى والجوقة وقائل البرولوج والمعقب فى المسرح الكلاسى ومسرح عصر النهضة.

ومراجعة سريعة لمؤلفات مارون النقاش، وأبى خليل القبانى، ويعقوب صنوع تعطينا دلائل متعددة على ذلك. ويهمنا هنا أن نشير إلى أهمية نص يعقوب صنوع «موليير مصر وما يقاسيه» الذى وصفه بأنه «رواية تمثيلية هزلية». وقد قدمها بإهداء بالعامية المصرية، التى أظهر فيها تقنية الراوى المؤلف المباشر بكسر جميع حوائط الإيهام والحوار المباشر مع المتلقى، والممثلين بقوله: «قال الشيخ المؤلف بعربيته المصرية، إلى جناب قراء

روايتـه دى البهيـة.. فالآن رخـصوا لى أن أقص علـيكم ياكرام، مـا قاسـيته فى إنـشاء التياترو اللى أسسته منذ أربعين عام.. من الرواية الآتى شـرحها ياحضرة القارئ، ترسوا على حقيقة التياترو العربى وكيفية أفكارى.«ص١٩٣ من يعقوب صنوع اختيار وتقديم محمد يوسف نجم».

والمسرحيـة كلها تقوم على هذه الفكرة المباشـرة، المؤلف الراوى الذى يعرف كل شئ ويقدم كل شئ دون مواربة. وتستحق أن تكون هذه المسرحية علامة على المرحلة الأولى من تاريخ مسـرحنا «منذ ١٨٤٨ حتى أوائل القـرن العشريـن» لأنها توضح دور الراوى فى المسـرح الـعـربى خـلال كل هذه البـدايات. وهى مـرحلة المؤلـف الراوى، والبطل الراوى، والسارد الراوى.

ونشيـر هنا إلى أن دور الراوى فى النص المسرحـى العربى الحديث كـان يراعى نظرية المسرح الأرسطى من ناحيـة، ومسرح عصر النـهضة الأوروبى من ناحية أخـرى، مثلما يراعى الموروث الحكائى والسيـرى العربى. وإن كـان المؤلف يجـتهـد لصـياغـة شكل ورواية مسرحـية تمثيلية تجمع عناصر من كل ذلـك لترضى الذوق العربى. ولذلك جنح المسرح إلى الغنائية والألحان من ناحية، وإلى الشعر من ناحية، وإلى الترجمة والاقتباس والتعـريب والتمـصيـر من ناحية ثـالثة، والفكاهة من ناحـية رابعة لـيرضى كل الأذواق وبالتالى ليظهـر راو متعدد الوجـوه والوظائف فى النص التقليدى حتى ظهـور تأثيرات النظريات الحديثـة مّن بريختـية، وعبـثية، وفنتـازيا. وإن كانت هذه المدارس الحديثـة قد رافقت التـراث الإنسانى والعربى الإسـلامى والشعبى فى الوقت نفـسه. ودخل الراوى مرحلـة جديدة فى النص المسـرحى العربى. فـقد تحول الراوى إلى شـخصـية واضـحة وتحـول المؤلف الراوى إلى شـخـصيـة واضـحـة بل نرى الراوى يقف على المسـرح فى «مـسافـر ليل» لصـلاح عبـدالصـبور تتـويجاً لـرحلته الطويلـة التى كان يستـتر فـيهـا بشخصيات وتقنيات أخرى.

ويعود الفضل فى هذه النقلة المعـاصرة إلى نظرية المسرح الملحمى البريخـتى وتجلياتها فيما بعد. وساعد على ذلك تغير الواقع الاجـتماعى والسياسى واحتياج المسرحى لقناع وترميز ودعوة للتـأصيل التراثى الشعبى وغير الشـعبى مما جعل للراوى وظائف أخرى، وحول المؤلف إلى مؤلف راو أو مؤلف مجرد.

وبذلك كان المتلـقى يصدقّ هذا، ولا يجد فـيه «مبـاشرة» بل خلق تعـاطفاً مع الراوى المؤلف. أى أن المؤلف الواقـعى وقـد تحـول إلى مـؤلف مـجـرد يتدخل عـلانيـة كـراوٍ

لأحداث النص ويتـدخل ـ كذلك ـ فى لغته وشخـوصه ومصيـر شخصيـاته مازجاً بين خيـاله الفنى وواقـعه وذاته. إذ «فى نفس الوقت الـذى ينتج فيـه المؤلف الواقعى عـمله الأدبى، ينتج أيضاً صورة أدبيـة مسقطة عن ذاته، أى أناه الثانية أو أناه الروائيـة الثانية أو مؤلفـاً ضمنيـاً أو مؤلفـاً مجرداً. فـالمؤلف المجرد هو منتج العـالم الروائى..»(١) ثم هو منتج الأنواع السردية الأخرى التى تستخدم الراوى تقنية وقناعاً ورمزاً.

وأعنى بذلك أن المسـرح الأرسطى جـعل الراوى مفـتـتحـاً للمـسرحـيـة والفصـول والمشاهد، معـلقاً على الأحداث، شارحاً لما يمكـن ألا يعرض على خشبة المسـرح. بينما جعل المسرح الملحمى للراوى وظائف إضـافية ـ استفاد بعضـها من فنى الرواية والقصة الحديثتين ـ إذ جـعل الراوى بطلاً للنص أو بطلاً نقيضاً يمثل القيم أو المجـتمع، أو وجهة نظر المؤلف، ووعيه المعرفى والأيديولوجى والفنى. بل قد يستخدم المسرح الملحمى هذا الراوى لكسر الحائط الرابع، أو خلق نقاش سـياسى أو فكرى يربط المتلقى ـ فى المسرح ـ بالممـثل والنـص على السـواء. وقـد يجـعل المسـرحى «المـلحـمى» الراوى مـحـاوراً للشخصية يكشف عما غمض فيـها. بل قد يخلق الراوى المؤلف شخصياته أمام المتلقى أو يستدعيـها من التاريخ أو من التراث أو من الموت، وقد يجـعل المسرحى الملحمى أو الحديث الراوى موازياً رمـزياً للمتلقى أو المشاهد لخلق تعاطف مع مـا يطرحه وما يمثله من أفكار. وهذا مـا نجـده ـ على سـبـيل المثل ـ لدى مـحمـود دياب فى باب الفـتـوح، وصلاح عبدالصبور فى مسافر ليل والفرد فرج فى جواز على ورقة طلاق ونجيب سرور فى منين أجيب ناس، وسعد الله ونوس فى سهرة مع أبى خليل القبانى ويمكن أن نقارن بين دور الراوى ووظيـفته فـى المسرح حين نقـارن بين المسرح اليـونانى القديم ومـسرح عصر النهضة الأوروبى من ناحية، ثم نقارن بين هذا كله وبين ما طرح فى بدايات القرن العشرين على يد بسكاتور أو بريخت، لنجد الفارق واضحاً بين مفهوم الراوى ووظيفته فى القـديم والحـديث. ويمكن أن يـقارن كـل هذا المسـرح القـديم والحـديث الأوروبى بالمسرح العـربى الحديث بين القرنين التـاسع عشر والعشـرين من خلال نماذج مسرحـية شعرية ونثرية عامية وفصيحة.

المصادر:

١ - أحمد أبوخليل القبانى، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.
٢- الفريد فرج، جواز على ورقة طلاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
٣- بيترفايس، ماراصاد، ترجمة يسرى خميس، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.
٤- سعد الله ونوس ـ مغامرة رأس المملوك جابر، دار الأداب، بيروت ط٣، ـ ١٩٨٠ سهرة مع أبى خليل القبانى، دار الأداب، بيروت ط٣، ١٩٨٠.
٥- صلاح عبدالصبور، مسافر ليل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٨.
٦- لويجى برندلو، ست شخصيات تبحث عن مؤلف، ترجمة محمد إسماعيل محمد، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٧.
٧- محمود دياب، باب الفتوح، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤.
٨- نجيب سرور، منين أجيب ناس، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٥.
٩- نقولا النقاش، أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، ١٨٦٩.
١٠- وليم شيكسبير، هنرى الخامس، ترجمة محمد عوض محمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨.
١١- يعقوب صنوع أبو نضارة، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٣.
١٢- يوسف إدريس، الفرافير، مكتبة غريب، ط٧، ١٩٧٧.
١٣-أ- الأعمال الكاملة للمؤلفين الذين سيرد اسمهم فى هذه القائمة.
ب- أعمال مفردة تستخدم كنماذج للتطبيق.

باب الفنون

القناع، الحلم، اللغة

نموذج تطبيقي على التجريب والرواية

(١ ـ ١) محمود دياب (أغسطس ١٩٣٢ ـ أكتوبر ١٩٨٣) أحد جيل الستينيات، بل من أبرز كتاب المسرح فى هذا الجيل، إذ نعده إلى جانب «ميخائيل رومان، ألفرد فرج، نجيب سرور، من مؤسسى حركة مسرحية سميت بمسرح الستينيات، تميزت بالبحث عن تشكيل جمالى للمسرح، أو للدراما المصرية، محاولة أن تربط بين الأشكال والتشكيلات المصرية الأصيلة، التى تمثلت فى مسرح السامر، ومسرح الحكواتى، الذى كان يحكى السير والملامح للجماعات الشعبية، وبين النهضة المسرحية العالمية الحديثة.

ولأن الفترة التى شهدت بروز محمود دياب (وزملائه) كانت فترة ازدهار مسرحى، ارتبطت باتجاه سياسى واقتصادى سمى آنذاك بالاشتراكية العربية، فإن تحولاً اجتماعياً بدأ يدب فى بنية المجتمع المصرى كله، وبخاصة فى البنية الثقافية، على مستويات الفكر، والفن، والتكنيك، ولقد دفع هذا التحول الاجتماعى السياسى المسرحيين بصفة خاصة، إلى البحث عن وسائل وتقنيات تؤصِّل المسرح المصرى وتدمغه بسمات مصرية، وعربية، هى ما أطلق عليه مسرح الستينيات.

وكان جوهر التأصيل هو تثوير مسرحنا المصرى، والارتداد به إلى أصوله الدرامية والاجتماعية، لذا وجدت ظاهرة التأصيل هذه تجليها الواضح فى المسرح، لأنه النوع الأدبى الوحيد الذى يكشف عن جوهر الصراع الاجتماعى، وأطرافه، وكيفية تطويره أو إصلاحه. لذا أدرك كل من تابع مسرح الستينات رصداً لطبيعة البناء الاجتماعى، فى محاولة للكشف عن أسباب تخلفه، لتجنبها، والكشف عن عوامل تطوره ونموه لتغذيتها، ولم يكن جيل الستينيات وحده فى هذا الاتجاه، بل شاركت كل الأجيال التى شهدت هذه الحقبة فى هذا البحث التأصيلى. وعلى سبيل المثال نذكر محاولة توفيق الحكيم (١)، ومحاولة يوسف إدريس (٢) بخاصة.

واستطاع هؤلاء المسرحيون جميعاً أن يصوغوا مسرحاً جديداً فى مصر، بعد أن «أصبح المسرح يمثل أمل شعبنا وطموحه، وتطلعه إلى حياة فنية وثقافية راقية... لأن

هذا الفن أصبح أقوى أدوات التعبير فى هذه البلاد. وهذا اصبح كذلك لأن الجماهير تتطلع اليوم فى قدر متزايد من الشغف والتحفز إلى من يستطيع أن يخاطبها مباشرة وبلا وسيط، فى اجتماع عام له طبيعة الاجتماع السياسى، عن قضاياها.. كل قضاياها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والروحية والفنية» (٣).

وعبارة على الراعى السابقة، تكشف عن جوهر توجه هذا الجيل، ومن شارك معه فى صياغة مسرح مصرى له طابعه الخاص، هو الطابع الجماهيرى، وقد ارتبط التوجه الاجتماعى بتوجه جمالى إلى اكتشاف تقنيات جمالية ودرامية جديدة، لذلك دخلت إلى تقنيات المسرحية، تقنيات شعبية (السامر، الحكواتى)، وتقنيات مستوردة عن مسرح له نفس التوجه، أعنى تقنيات بريخت، وبسكاتور، ومسرح الأوتشرك، مع الاستفادة من الشكل الأرسطى، لذلك دخل مسرحيون جدد إلى عالم المسرح المصرى، وترجمت بعض أعمال بريخت، وتنسى وليامز، وتشيكوف، وجان جيرودو، وصمويل بيكت.. وغيرهم، واتجه المسرحيون إلى التاريخ المصرى، والإسلامى، والعربى، بل التاريخ الإنسانى الأسطورى... الخ، يستلهمونه ويحاورونه.

ولقد صنع كل ذلك من المسرح وسيلة للتربية الاجتماعية، وإعداد المتلقى إعداداً جديداً. وقد حظيت القرية بأهمية خاصة فى هذا السياق التاريخى والدرامى، نظراً لاعتماد المسرح على تقنيات شعبية كان مهدها القرية، ولأن التغيرات الاجتماعية الجديدة كانت أكثر تركيزاً على شخصية القرية وإعطائها ملامح جديدة لتقترب من المدينة، ثم ليقترب الاثنان من حياة جديدة حاول كتاب هذا العصر أن يبشروا بها.

أكد هذا التوجه التأصيلى والتثويرى مأساة ١٩٦٧، التى عمقت الارتداد إلى الأصول المصرية والعربية والإسلامية، وحاولت أن تعيد صياغة المتلقى لمواجهة احتلال، وعدو جديد. واستمر هذا الاتجاه حتى بعد اكتوبر ١٩٧٣، إلا أنه حول هذا التاريخ شهد المسرح المصرى انفتاحاً خاصاً، ونوعاً آخر من المسرحية لم يهتم بالتأصيل قدر اهتمامه بالمعاصرة وتزجية الفراغ.

أما محمود دياب فقد واكب بمسرحه هذه التحولات كلها، وآثر الاتجاه التأصيلى، وإثارة القضايا الاجتماعية والسياسية التى يمر بها الشعب العربى في معالجاته المسرحية، والتى اختتمها بنشر مسرحيته الأخيرة «أرض لا تنبت الزهور»، وهى عن فترة من تاريخ الفراعنة، أسقط عليها موقفه الأخير الذى توفى وهو ثابت عليه.

(١ ـ ٢)

ولد محمود دياب بالإسماعيلية فى أغسطس ١٩٣٢، والتحق بكلية الحقوق ثم تخرج منها فى ١٩٥٥، وعين نائباً بإدارة قضايا الحكومة، ثم عين مستشاراً للثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة، واستمر فى هذا المنصب حتى توفى.

نال جائزة نادى القصة سنة ١٩٦١.

حصل على جائزة مؤسسة المسرح والموسيقى سنة ١٩٦٢ عن مسرحية (المعجزة)، وهى مسرحية من فصل واحد.

وحصل على جائزة مجمع اللغة العربية سنة ١٩٦٣ عن أولى مسرحياته الطويلة «البيت القديم».

وحصل على الجائزة الأولى فى مسابقة التأليف المسرحى العربى التى نظمها المركز المصرى للمسرح مع اليونسكو فى موسم (١٩٦٩) عن مسرحيته (الزوبعة).

وقد ترجمت بعض مسرحياته وقصصه الى الإنجليزية والفرنسية.

(١ ـ ٣)

تنوع إنتاج «محمود دياب» تنوعاً كبيراً، ولكنه تمحور حول «الحكاية»، أعنى أنه كان مهيأً لأن يحكى ويحاور، فكتب الرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية الطويلة، والمسرحية ذات الفصل الواحد، ثم السيناريو والإعداد الدرامى للقصص وتحويلها إلى أفلام سينمائية أو تليفزيونية، بالإضافة إلى مجموعة ورقات كتب فيها مذكراته وانطباعاته.

بدأ إنتاجه ينشر مع بداية الستينيات حتى يوم وفاته، وبذلك استمر إنتاجه قرابة ثلاثة وعشرين عاماً، هى عمر هذا التنوع الإبداعى الضخم.

(٢) «البليوجرافيا»

نجد «لمحمود دياب» تسع مسرحيات طويلة، وست مسرحيات ذات فصل واحد، وروايتين، وثمانى عشرة قصة قصيرة، وأربعة عشرة عملاً للسينما والتليفزيون. ونظراً لاضطراب سنوات النشر، وبعدها عن سنوات الإبداع، وبسبب تحول العمل الواحد لأكثر من شكل فنى، كأن تتحول القصة أو الرواية إلى فيلم سينمائى، أو إلى مسلسل إذاعى أو تليفزيونى، سواء فى القاهرة أو فى دمشق أو في بغداد، بالإضافة إلى أن محمود دياب كان ينشر النص فى أكثر من موضع، فتارة يكون ضمن مجموعة، وتارة

فى دورية ثم يطبع فى كتاب.. الخ، لذلك سنحاول ان نبتعد عن اضطراب التواريخ، بالرجوع الى تاريخ الكتابة التى دونها محمود دياب نفسه فى المسودة أو فى الكتابة الاولى للنص، حيث استطعت أن أتصل بمكتبته عن طريق أسرته (إسماعيل / هشام / هالة دياب) وتمكنت من مراجعة هذه التواريخ.

لذلك سوف نعتمد على ترتيب أعماله فى نسقين: أولهما أن ندرج لنص تحت نوعه الأدبى (الرواية / القصة / المسرحية / السيناريو)، والثانى أن نرتب أعماله أبجدياً، ونذكر إلى جانب النص بعض الملاحظات التى تشير إلى تاريخ التأليف المؤكد، أو تاريخ النشر إذا تعذر العثور عن تاريخ التأليف، لاسيما أن هناك عدداً كبيراً من أعماله لم ينشر ولم ينفذ مسرحياً أو تليفزيونياً حتى الآن. وبيان هذه الأعمال على النحو التالى، مع مراعاة إشارتنا إلى تاريخ التأليف بحرف (ت) قبل التاريخ، والحرف (ن) لتاريخ النشر:

المسرحية الطويلة:

ـ أرض لا تنبت الزهور، (الزباء)، مجلة المسرح، نوفمبر ١٩٧٩.

ـ البيت القديم، (ت ١٩٦٣)، (ن ١٩٦٥) الكتاب الماسى.

ـ باب الفتوح (ت ١٩٧٢)، (ن ١٩٧٤) دار الحرية، بغداد / العراق.

ـ دنيا البيانولا (ت ١٩٧٢) وهى مخطوطة.

ـ رسول من قرية تميرا للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام، (ن ١٩٧٤) الثقافة الجديدة.

ـ رجل طيب فى ثلاث حكايات (ن / الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠).

ـ ليالى الحصاد، (ت ١٩٦٢).

ـ الهلافيت، (ت ١٩٦٩).

مسرحية الفصل الواحد:

ـ البيانو (ت ١٩٦٨)

ـ الضيوف (ت ١٩٦٧)

ـ الغريب (ت ١٩٦٧)

ـ الغرباء لا يشربون القهوة (ت ١٩٦٣)

- المعجزة (ت ١٩٦٢)
- موال من مصر (الفصل الثالث) من مسرحية موال من مصر (ت ١٩٧٣)

الرواية:

- أحزان مدينة (أو طفل فى الحى العربى)
(ت ١٩٧٠)، نفذت إذاعياً مسلسلة (١٩٧١).
- الظلال فى الجانب الآخر، الكتاب الماسى، يناير، ١٩٦٤.

القصة القصيرة:

- بناقص واحد، (ت ١٩٧٠)، محطوطة.
- بيت لأولادى، مخطوطة.
- خطاب من قبلى وقصص أخرى، عشر قصص فى مجموعة، الكتاب الماسى، العدد، ١٤، ١٩٦٢.
- رحلة عم مسعود، (ت ١٩٦٩) مخطوطة.
- الزائدون عن الحاجة، (ت ١٩٧٠) مخطوطة
- شارع الصمت (شارع الطحاوى)، (ن بالهلال، مايو، ١٩٧٧).
- الصيد الأخير، (ن بالهلال، سبتمبر، ١٩٧٣).
- عشرة أيام، (ت ١٩٦٢) مخطوطة.
- هندية ورجل على حصان، (ت ١٩٨٠) مخطوطة.

السيناريو.

- أحلام الفتى الغشيم، عن «الأب جريو» لبلزاك، (ت ١٩٧٧) سيناريو مسلسل تليفزيونى من ثلاثين حلقة (مخطوطة).
- إبليس فى المدينة، نفذ سينمائياً (١٩٧٩).
- امرأة وثلاث تفاحات، عن (ألف ليلة وليلة)، ساعية معدة للتليفزيون (ت ١٩٧٦)، (مخطوطة).
- أيام الحب والعذاب، عن «مذلون مهانون» لديستويفسكى، مسلسل تليفزيونى تحت عنوان (إلا الدمعة الحزينة)، (١٩٨٠).
- دموع الملائكة، قصة وسيناريو وحوار، (ت ١٩٧٩)، (مخطوطة).

ـ رأس محموم فى طائرة سوبرسونيك، قصة وسيناريو فيلم سينمائى، (ت ١٩٧٢)، (مخطوطة).

ـ رجل أحب الله، عن سيرة الإمام أحمد بن حنبل، مشروع ثلاثين حلقة لمسلسل تليفزيونى.
(مخطوطة).

ـ الزائدون عن الحاجة، فيلم تليفزيونى، (مخطوطة)، (ت ١٩٧٠).

ـ (الزباء) أو (انتقام الملكة زنوبيا)، أو (أرض لا تنبت الزهور)، حلقات تليفزيونية فى تليفزيون دمشق
(١٩٧٢).

ـ سونيا والمجنون، (عن الجريمة والعقاب) لديستويفسكى، سيناريو فيلم، نفذ.

ـ الشياطين، (عن الممسوسون) لديستويفسكى، سيناريو فيلم، نفذ.

ـ وداعاً للربيع، (عن قصة أيها الربيع ترفق) لحلمى مراد، سيناريو فيلم تليفزيونى، (ت ١٩٧١)، (مخطوطة).

ـ وردة على صدر امرأة، قصة وسيناريو وحوار (ت ١٩٨٠) (مخطوطة).

هذه هى الأعمال، بالإضافة إلى بعض المقالات، والانطباعات، والمذكرات المدونة، الى جانب مجموعة لقاءات صحفية، وحوارات صحفية ونقدية أجريت معه.

(٣)

وتعد الفترة من (١٩٦٧) حتى (١٩٧٣) فترة خصبة لإنتاج المسرحية عند محمود دياب، سواء المسرحية الطويلة، وهى الشكل الفنى السائد فى إنتاجه المسرحى، أو المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد، فخلال هذه الفترة، كان المسرح الأداة الرئيسية لاستكناه تجربة محمود دياب وفكره، فى حين اتسمت الفترة اللاحقة باتجاه إلى كتابة السيناريو وإعداد القصص تليفزيونياً وسينمائياً، وكانت الشاشة، وليست خشبة المسرح، الأداة الرئيسية لتنفيذ تجربته، وتشكيل رؤيته للواقع، ويتضح من الببليوجرافيا السابقة محاولة دياب الإفادة من القصص والروايات العالمية، وبخاصة روايات دستويفسكى وبلزاك.

أما مسرحية «باب الفتوح» فهى همزة الوصل بين مرحلتين فى إنتاج محمود دياب، بين إنتاج ماقبل ١٩٧٣، وإنتاج مابعد ١٩٧٣، على المستوى الفنى، حيث نجد ما قبلها

يمثل مرحلة التجريب فى الشكل الفنى، وتمثل «باب الفتوح» تتويجاً لهذا التجريب، وبعدها نجد اتجاها إلى المسرحية الغنائية الاستعراضية «دنيا البيانولا»، ثم «موال من مصر» (الفصل الثالث) ثم الى المرحلة المتشائمة فى إنتاج «رسول من قرية تميرا» و «أرض لا تنبت الزهور».

ولباب الفتوح خاصية لغوية، ودرامية، وجمالية، دفعتنا إلى اختيارها لدراسة عن مسرحية، تمثل محمود دياب، وتغطى إحدى جوانب مسرحه الذى هو فى النهاية محور من المحاور المهمة فى المسرح المصرى الذى انتجه جيل الستينيات.

(٤)

مأساة «باب الفتوح»

(٤ ـ ١)

مأساة «باب الفتوح» لحظة درامية مكثفة، حاول مؤلفها أن يجمع فيها بين الأصالة والمعاصرة، سواء على المستوى التاريخى الزمنى، بأن جعل الشخصيات المعاصرة فى حوار مباشر مع الشخصيات التراثية التى استدعاها وفق مقاييس خاصة، ليقيم المعادلة الزمنية المهمة بين الماضى والحاضر (بين أصالة التاريخ الإسلامى ومعاصرة الأزمة التاريخية التى أعقبت هزيمة يونية ١٩٦٧)، أو على المستوي المكانى بأن جعل بلاد الإسلام بلداً واحداً، جسداً تتداعى له أعضاؤه إذ دهم بشر، فجمع بين الأندلس (فى غرب العالم الإسلامى) وبلاد الشام ومصر فى لحظة تاريخية واحدة، استطاع ان يربطها دراميا بذكاء، حين جعل الإنسان هو الرابط الحقيقى لتاريخ العالم الإسلامى وجغرافيته.

ويكشف هذا عن حس تاريخى شفاف، استطاع أن ينفذ من البنية السطحية إلى البنية العميقة فى حركة مكوك محسوبة، ومنضبطة، وفى جدل صاعد وهابط بين الحاضر (الهزيمة / النصر المرتقب) والماضى (النصر المأساوى) فى الجهة المقابلة، وقد مزج الزمانين والأماكن والبشر جميعاً فى بؤرة الصراع المكثفة، التى شكلتها رؤية المؤلف الواضحة، فى عملية صناعة تبدأ من التفكير وتنتهى بمصير الشخصيات الذى هو مصير التاريخ والجغرافيا الاسلاميين، فى ثنائية جمعت اطراف الصراع القديم والمعاصر فى لحظة درامية معاصرة.

وبسبب التجميع والاستدعاء، وكثرة العناصر الداخلة فى تركيب البنية، وبسبب

تكثيف الرؤية التاريخية،الدرامية، الفنية، تشكلت البنية فى مستوييها العميق والسطحى كليهما، بكثافة الشعر وكثافة العناصر، على نحو عكس على النص صفات جمالية خاصة على كل المحاور النصية، ابتداء من الشخصية والصراع، وانتهاء بالمصير، سنوضحها بالتفصيل الآن.

(٤ـ٢)

«القناع» تقنية أساسية فى مأساة «باب الفتوح»، لأنه يؤدى على مستويات عدة، عدة وظائف، فمن مستوى الشخصية الرئيسية «أسامة بن يعقوب»، إلى اختيار فترة تاريخية محددة، تمتد بدءاً من احتلال الصليبيين لبيت المقدس وما حوله، حتى انتصار صلاح الدين الأيوبى عليهم وطردهم، وانتهاء بالهجمة الصليبية المضادة اللاحقة لاسترداد مكانتهم ثانية باحتلال القدس مرة أخرى، ثم على مستوى المكان (الاندلس، ومصر، والشام). وكل ذلك تركز فى قناع تاريخى وجغرافى، يحاول ربط واقع اليوم بواقع مشابه، إذ ليس القناع استدعاء للشخصية التراثية فقط، إنه كل ما يتستر المبدع وراءه، ومن أجل هذا يمتد القناع الى فكرة كتاب «باب الفتوح» وما يحتويه من تعاليم ومبادىء. وهنا يأخذ القناع بعده الرمزى/ الاستعارى/ وشخصية أسامة بن يعقوب قناع مخترع. «ومن الممكن أن يكون القناع شخصية مخترعة، تضفر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة أو منها جميعا»[٤] وقد أضاف «دياب» عناصر أخرى، ومن ثم يتحول النص بزمانه، ومكانه، وشخصياته، وحوادثه، إلى استعارة كبيرة، يمثل طرفاها بعدين مهمين، فيمثل النص المستعار منه، ويمثل الواقع المستعار له، والعلاقة القائمة بين الطرفين هى الإسقاطة المضمونية التى تتوسل بالتراث التاريخى والأدبى، من أجل غاية تعليمية فى المقام الأول، تؤدى وظيفة اجتماعية تربوية؛ إذ تربط فى ذهن المتلقى بين الأطراف المتباعدة عبر الزمان وعبر المكان. وهى أطراف لا يستطيع المتلقى أن يربط بين بعضها وبعض، لبعد الشقة الزمانية والمكانية عنه. ولذلك ترتبط الوظيفة الاجتماعية التربوية لمأساة «باب الفتوح» بوعى جديد يحاول المبدع أن يبثه فى صياغة جديدة للواقع وللتاريخ وللإنسان فى آن واحد، تجعل صوت المبدع مختبئا دائما وراء موضوعية القناع، وتقلل من الإسقاط المباشر من الذات على الواقع أو العكس.

وتتجه هذه الغاية أو الوظيفة إلى بناء اجتماعى أكبر منها؛ ولذلك تلعب الوظيفة على مستويين: مستوى كونها بنية متولدة عن واقع اجتماعى، فهى جزء منه بالضرورة؛ ومستوى كونها إضافة إلى هذا الواقع من خلال إعادة الصياغة لعناصر التراث وعناصر

الواقع فى آن واحد، وإن كانت الوظيفة هنا نتجة طبيعية لمعطيات البنية الثقافية للمجتمع الذى أنتج فيه «محمود دياب» مأساة «باب الفتوح».

وهنا يتكشف النص، حين ننمسك بمفاتيح رموزه، وحين تتحول كل عناصره إلى رموز يقابل كل منها عنصراً اجتماعياً أو تراثياً أو إنسانياً بشكل عام.

ويتحكم هذا المبدأ الجمالى فى عناصر «مأساة باب الفتوح». وسيتضح من خلال المعالجة أن العناصر المتاحة لـلمبدع، تكشف عن موقفه من الصراع، كما تكشف عن طريقة المعالجة، بخاصة رسم الشخصية الرئيسية التى أخذت ملامح خاصة للغاية.

يرسم المبدع الشخصية الرئيسية بمزج خاص بين عناص تراثية تاريخية وأدبية، وطرق تقديم معاصرة، حيث نجد ملامح بطل السيرة الشعبية، معلة، تبدو ملمحاً بعد الآخر، وهو يرسم بالكلمات ملامح البطل المسرحى، منذ بداية المسرحية (ص ٢٠ إلى ٢٤) إلى أن ينتهى المبدع من خلف شخصية بدأت تشارك فى الحوادث، إلى أن تصبح بؤرة الصراع (حتى النهاية) المأساوية لخروجه مطروداً من قبل العماد وسيف الدين.

والصفات التى وصف بها «أسامة» فى حوار ساخن بين الشبان الخمسة والفتاتين تكشف عن سبب الاختيار الدرامى للعناصر المشكلة لأسامة بن يعقوب؛ فبعد أن يبين الشباب والفتاتان سمات العصر، بسقوط فلسطين، وانقسام القبائل العربية، وتحول العدو إلى ذئاب تنهش، وتحول البحر المتوسط إلى ملك للفرنجة - خلال هذا السياق - يبدأ رسم البطل (الحلم، المخلص، المناسب لهذه المرحلة، والمضحى من أجلها أيضاً).

لذلك نحس منذ بدأت المجموعة تفكر (ص ٢٠) وتحدد الزمان والمكان بأن الحوار يرسم البطل المأساوى فى تدرج منطقى:

الشاب الخامس - إنه طلب عادل على ما يبدو.. وعصر صلاح الدين يناسبنا على أية حال. (ص ٢٠).

الشاب الرابع - ولكنى أكاد أشك فى أنهما سيلتقيان.

الشاب الأول - هذا ظن سابق لأوانه؛ فقد تكشف حفرياتنا عن شيء آخر.

المجموعة - (فى لهجة تقريرية) الثائر يظهر فى عصر صلاح الدين. (ص ٢١).

ثم تتوالى ملامح رسم البطل متفرقة على ألسنتهم فى تدرج منطقى أيضاً، يوضح أسباب رسمه على هذا النحو؛ لأن طبيعة الصراع والمواجهة ضد الأجنبى تتطلب ذلك.

الشاب الأول: وهو عربى بالضرورة!

الشاب الثانى - وهو بالطبع شاب.

الشاب الثالث - ولابد أن يكون فارساً.

الشاب الرابع - يكفى أن تتحقق فيه مثل الفرسان.

الشاب الخامس - إنه شجاع، ذكى، وأمين.

الفتاة(١) - عنيد فى الحق.

الفتاة(٢) - (فى لهجة إنشائية) طويل القامة.. عريض المنكبين.

المجموعة - لا يكذب أبدا.

الشاب الأول - غير عاشق لذاته.

الشاب الثانى - له قلب شاعر وحسه.

الشاب الرابع - مفكر.

الشاب الثالث - فدائى عند الضرورة.

الفتاة(٢) - وهو وسيم..

المجموعة - وهو يعرف ما يريد.

الفتاة(١) - له ابتسامة جذابة فيها ثقة بالنفس. (ص ٢١).

الشاب الأول - ولكن وجهه لا يخلو من دلائل الاكتئاب؛ فهو يعيش محنة أمته، وهى بلاشك تبعث على الاكتئاب.

وهذه الملامح والصفات، تخرج من ملامح «بطل السيرة الشعبية» بل هى خلاصة لأخلاقه وصفات جسده وعقله. والمبدع إذ يستدعيها فى صياغته لبطل جديد يحمل سمات العصرين (الماضى والحاضر) فإنه يضيف إلى البطل الدرامى بعداً تراثياً. ثم يكمل بقية الملامح على لسان الشخصيات، معدلاً من سمات البطل القديم، وفق رؤية الحاصر لبطل هذا الزمان، الذى يخرج من الجماعة ليقودها إلى حيث احتياجاتها:

الفتاة(١) - وهو مع ذلك إنسان يأكل ويشرب وينام ويخطىء أحياناً فى التقدير.

الفتاة(٢) - ويرى أحلاماً ويحب، بل اسمحوا لى أن أقول إنه هو أيضاً له غرائزه. (ص ٢٢).

ويختتم هذه الملامح ببيان موقعه من التاريخ الرسمى؛ إذ ينفى عنه الرسمية، لأنه «بطل شعبى» أخذ ملامح الأبطال الشعبيين ليضفى فكر المبدع على شخصيته، وليحمله مسئوليته الشعبية تجاه أحلام شعب بعثه على هواه ووفق حاجاته كما قلنا:

المجموعـة - (إلى الجمهور) أسامـة بن يعقوب، هو اسم فتانـا الثائر، لن تجدوا له أثراً فى فهارس أو مـراجع أو على جدران قلعة، ولا فى نقش جـامع أو فى ملامح الشطار؛ لم يكن يوماً خليفـة أو أميراً فى ولاية، أو من رجال المناصب فـهو لم يحك الدسائس؛ لم يخن؛ لم يغدر؛ لم يكن بوق دعاية، أو كلب صيـد لحاكم؛ لم يبع أهل داره باختياره من أجل منصب. لذلك لم يذكر التاريخ اسمه فى الوثائق والمراجع. (ص ٢٤).

(٤-٣)

وتتدخل تقنيات حـديثة تساعد تقنيات التراث فى رسم مـلامح البطل فى مأساة باب الفتوح، تبدأ من فكرة المجموعة عن طرق كسر الصمت لأنه («عقم وسلبية» ص ١١)، عن طريق إعادة صنع التـاريخ، وخلق الشخـصيات التى تصـبح أدوات المبدع فى صنع رؤيته الخاصة عن الماضى والحاضر فى آن واحد.

الشاب الخـامس - أعنى أن نعيد صـياغته؛ نتـخيله على هوانا؛ نرد إليـه ما نقص منه، ونستعيد منه ما لا نقبله؛ بكلمة مختصرة، نصنع الحقيقة.

وقد فرضت هذه الرؤية الدراميـة (التاريخيـة) قتنيات المسرح الحديث على «مـحمود دياب» (ص ١٤) فـاسـتخـدم طريقـة «بريخـت» فى إقناع المتلقى بأن مـا يحـدث على المسرح من صـنعنا، ليقيـس المتلقى على ذلك، فيـعرف أن ما يحـدث فى الواقع هو من صنعنا، وأنا بأيدينا أن نخلقه أو نعيده، ونصوغه، ونعدله، فى وعى، يكسر فكرة الإيهام المسرحى الأرسطية، ويحول المتلقى إلى مشـارك فى خلق المادة وتشكيلها، وفقاً لمطالب المتلقى ولرغبته فى المعرفة والتوصل إلى «فكرة تساعدنا.. على أن نبلغ حالة الرضاء،.. والانسجام النفسى»[٥].

لذلك ترتسم الشخصـية الرئيسية أمام المتلقى ووفق اخـتيار المجموعة المعاصـرة، ونتيجة لحوارها الـدائم من أجل التخلص من الصـمت أو من الكلام الزائف. وخلق الشـخصـية بهذه الطريقة البـريختية يكسر فى المتلقى رهبـة التاريخ، وجلال شخصيـات الفرسان التى تصيب الفـرد بالخوف من المساس بها، والتى تتـحول إلى Taboo لأنها ارتبطت بالتاريخ السياسى، تاريخ الحكام والخلفـاء والسلاطين والقّواد من ناحية، ومن ناحـية أخرى بالدين أو بتاريخ الأديان والأنبيـاء ثم بالسير الشعبـية، على نحو ساعد على زيادة جـرعة الخوف و«اللامساس» فقد صنع التاريخ خاصة فى السير ومما يشـابهها «كما فهمه الشعب أو كما أراده زعماؤه أن يفهم؛ فقد كان هذا النوع من الأدب الشعبى حتى وقت قريب من أحسن أنواع المحاضرات العامة التى ابتدعت لتدريس القوم تاريخهم..»[٦].

واستدعاء الشخصية التاريخية تقنية مهمة، يتوسل بها المبدع للوصول «إلى أمته عن طريق توظيفه لبعض مقومات تراثها..»(٧).

وكان مخرج «محمود دياب» من هذه القداسة مخرجاً جمالياً، ودرامياً، واجتماعياً في آن واحد؛ لأن إعادة صياغة الذات الفردة، والذات القومية. وهذا ما جعل «أسامة بن يعقوب» يتحول «مرآة» تعكس «إنيتنا» وتاريخنا؛ إذ ينقد المؤلف على لسان الشخصية «المعاصرة» بعض ملامح أسامة السلبية نقداً ذاتيا:

الشاب الأول - لقد خلفناه على «شاكلتنا»، ميالاً للمهادنة؛ وهذا عيب فينا، كان يتحتم علينا أن نتلافاه فى أسامة.

(ص ٦٣)

الشاب الثالث - إليكم فكرتى - التى هى فكرة أسامة فى نفس الوقت -..

(ص ٦٢)

لذلك كانت شخصية «أسامة» أمام المتلقى دائماً حتى النهاية، قابلة للتشكيل والتحوير والتثوير؛ لأنه ملك لنا، نشكله فى كل مرحلة من فكرنا على نحو يتلائم مع مشكلتنا الفكرية أو الاجتماعية، أو هنا مع مشكلتنا الدرامية بتقنيات المسرح الحديث والمعاصر؛ لأنه بطل شعبى، ولأن المبدع يبحث عن بطل شعبى لا رسمى. ونلاحظ - نتيجة لهذه الرغب - تدخل المبدع فى سير الحدث الدرامى، حتى أنه يعدل الطريق لأسامة فيتركه فى يد الشرطة، ثم يستدعيه «ليكمل اللعبة»:

الشاب الخامس - علينا الآن أن «نسترد» أسامة من صحراء فلسطين، ونستأنف لعبتنا..

(ص ٦٣)

الفتاة - فلنمض فى رحلتنا معه..

(ص ٦٣).

وفى كل حركة يستدعى فيها أسامة يفيق المتلقى ويكسر إيهامه أو تقمص روحه. لذلك تنفصل المجموعة المعاصرة - فى وعى - عن التاريخ وحوادثه - داخل المسرحية - حينما تدرك أن صلاح الدين انتصر، فى حين أنهم كانوا مازالوا يبحثون عن نصر. وأسامة - فى هذه اللحظة - لابد أن ينفصل عنهم - تاريخياً ودرامياً - لأنه يقرر أن نصر «صلاح الدين» (مؤقت)، وأن رحلة المجموعة للبحث عن قرار غير سديدة، ندرك

ذلك من خلال حوارهم، ومن مشكلة الحاضر المعيش التى تمثل نقطة الالتقاء والافتراق داخل بنية النص، بخاصة بين الشخصيات: المجموعة المعاصرة - وفى «عكا» مراكب تبحر إلى شواطىء «الأندلس».

الأصوات - هل تصحبنا؟

أسامة - صحبتكم السلامة، فأنا أنتظر «الصباح».

(ص٧٦)

وكذلك تقرر المجموعة المعاصرة البقاء، ولا ترحل مع المجموعة المسافرة:

المجموعة المسافرة - إلى الناصرة، هل تأتون معنا؟

المجموعة المعاصرة - شكراً، نحن باقون؛ «فنحن لم ننتصر بعد» (المجموعة المسافرة تتابع طريقها) ومازلنا نبحث عن قرار.

(ص ٧٧)

والمفارقات الواضحة بين سلوك الشخصيات التاريخية والمعاصرة يعود إلى مقياس وحيد، هو: ماذا تحقق من نصر؟

وهذا إسقاط لمشكل الكاتب ومشكل عصره (قبيل حرب أكتوبر ١٩٧٣).

وقد تلازم استدعاء الشخصية التاريخية وفق شروط المجموعة المعاصرة، مع استدعاء حوادث التاريخ، وذلك للبحث عن نموذج يفجر طاقات المعاصرين نحو مشكل حياتهم:

الشاب الخامس - التاريخ حقيقة، وقد نجد فيه «المثال» وربما تبعث فينا وقائعه الشعور بالكفاءة، وبالقدرة على الفعل.

(ص ١٣)

وسيطرة فكرة المثال على استدعاء التاريخ والشخصيات هى ما جعل «القدس» بؤرة مهمة للقاء الشخصيتين المتفاهمتين: أسامة (البطل المرسوم) وزياد (البطل المتعاطف):

أسامة - ولسوف تتوثق صداقتنا فى «القدس» بازدياد.

زياد - نعم، نعم؛ فسنلتقى فى القدس بالتأكيد.

(ص ٥٧)

أخيراً تلتقى الشخصيات كلها - خلال المسرحية فى ناحية القدس. وعلى الرغم من

قيام الصراع الدرامى على محورين: أولهما صراع (العرب/ الفرنجة)؛ وثانيهما (كتاب باب الفتوح/ الواقع التاريخى) - فإن جوهر المحورين وهو تحرير «الانسان من كل ما يسيطر عليه بغير وجه حق، سواء أكان استعماراً، أم زيفاً ومديحاً. ويحاول أسامة بكتابه وسلوكه مع الآخرين، أن يلقى صلاح الدين الأيوبى المختبىء فى التل نتيجة لالتفاف الحراس حوله ومنع الناس من الوصول إليه، وكانت خيمته محط النظر، بل محط الآمال:

أسامة - ألتقى بصلاح الدين، وأسلمه فكرتى ليمنحه سيفه؛ إنه الأمل الذى أشرق فى قلب اليأس بسيفه، وفرتى ستصبح الجنة ملكاً لأمتنا فى الأرض.

(ص ٢٥)

ولكن المصير الذى انتهى إليه أسامة، يعكس لنا مأساته، حيث يصطدم أسامة فى نهاية المسرحية بالسادة المتحلقين حوله، بعد قرار الرحيل:

أصوات من السادة - بعنا نفسك!

أسام - (صارخاً) لا.

أصوات من السادة - بعنا كتابك!

أسامة - (صارخاً) لا.

تاجر العبيد - فسنأخذ منك نفسك بغير عوض.

(وتنفجر مجموعة السادة فى قهقهة عالية، وتتحول الدائرة إلى كتلة يختفى فيها أسامة..)

(ص ١٥٥/١٥٦)

وحين يضيع أسامة يتحول إلى رمز للتضحية من أجل غيره، فى حين تنتقل دعوته إلى صدور محبيه. والتوازى بين «ضياع» البطل وبقاء كتابه مختفياً محفوظاً فى صدور أصدقائه من جهة، وعودة العدو ثانية من جهة أخرى، يكشف عن رمزية الأحداث والشخصية، وكونهما قناعين متوازيين مرتبطين بفكرة «المخلص» التى تغلف المسرحية كلها، ابتداءً من خلق الشخصية وجدلها مع الآخرين، والفكرة الإصلاحية التى تبشر بها، إلى النهاية المأساوية المحتومة لبطل مثل هذا، استعدى الكاتب ملامحه فى زمن سيطر فيه العماد الكاتب المداح، وسيف الدين المحافظ، ومن كان على شاكلتهما.

والحلم فى مسرحية «باب الفتوح» بمفهومه المتسع يمثل تقنية مهمة مثل القناع

فالمسرحية كلها حلم واع، يقوم به الكاتب من خلال وسائط الشخصية واللغة وقد اتضحت قدرة الحلم على الحذف والزيادة، والتحوير والتنوير للعناصر المتاحة للكاتب، سواء أكانت تاريخية أم جمالية فخلال المسرحية نجد حرية المجموعة المعاصرة فى رسم أسامة بن يعقوب على شاكلة المثال الذى يحلمون به، ونجد أن البداية الواقعية للمجموعة المعاصرة قد حتمت عليهم أن يحلموا بعالم جديد، لكن من خلال التراث هذا بالإضافة إلى استخدام تقنيات مسرح «لويجى بيراندلو»، كالدخول إلى حكاية من الواقع، واستشراف المستقل بوعى، وكثرة الإشارات المسرحية التى تحدد معظم عناصر المشهد الدرامى.

وتدخل تقنية الحلم على مستوى المضمون، فى تمن أن يتحول الحاضر القاسى فى أى زمان إلى واقع أفضل، ففى الفصل الأول من باب الفتوح حلم بالقانون وبتنظيم علاقة الراعى والرعية وفى الفصل الثانى حلم العلم والتكنولوجيا، لمحو الخرافة والسحر والثبوتية «ص ٦٢»، بل حلم المثل العليا ضد الجوع لنفيه وفى الفصل الثالث يزداد الحلم والتمنى حين تطبق الأحداث على أسامة وعلى كتابة.

وقد انعكس الحلم على طبيعة الصراع، فتحول من ضدية بين الصمت والكلام، إلى الصراع بين الحرية والعبودية، ثم بين أفكار أسامة وأهل المناصب، ثم يتركز الصراع ــ فى النهاية ــ بين التجار «المساومة» وبين الحلم «المختبئ» بفعل الظروف المحيطة.

كذلك عكس الصراع ثنائية مهمة بين العداوة والذات، بمعنى أن الصراع العسكرى حتم ثنائية الصراع الدرامى، فهناك جيش للأعداء، وجيش مدافع عن أرضه ثم عكس الصراع العسكرى ثنائية على «باب الفتوح» فظهر المناصرون، والأعداء، حتى نهاية النص.

ولقد كانت أفكار الكاتب وراء هذا التحول وهذه الثنائية، لأنه يحاول رسم الأحداث والمصير بما يتلاءم مع المثل الأعلى المعرفى داخله، ومع إسقاطه المقنع على الحاضر، على نحو جعل النص يقوم بدور معرفى وتعليمى وفنى و «ليس بوسع الإنسان أن يفصل بين الوظائف المعرفية والتعليمية للعمل الفنى، ومن المستحيل أن نستوعب كل ما تنطوى عليه هذه المسألة من تعقيد، دون أن نضع فى اعتبارنا موقف الكاتب من الموضوع الذى يعالجه، وطبيعة المثل الأعلى الجمالى القائم خلفه » [٩].

وتقنية الحلم، بما استتبعته من تقنيات بريختية أو بيرانديلوية، ــ إن صحت النسبة ــ استدعت أن يقدم محمود دياب عالماً مصنوعاً، يعى المتلقى والمؤدى والكاتب صناعته،

أو كمـا يقول «كيـر إيلام» فى سياق مشـابه، إن المسرح « يمثل عـالم الاحتمـال، عالم «كمـا لو كان» وهذا العـالم يقف متـماثلاً مع عالمـنا وغير مـتمـاثل فى آن واحد «١٠» ومعنى هـذا أن المتلقى مشـارك حقيـقى فى مسـرحيـة «باب الفتوح»، لأنه يـقوم برسم المطابقة، أو المماثلة بين ما يقدمه النص وبين الواقع الذى يعـيشه، ليكتشف وعياً جديداً بالواقع، إلى جانب المتعة الفنية.

«٦»

ولغة المسرحيـة مكثفـة، تبعـد عن الترهل، وتلتـزم بالمنطقيـة، والتدرج، وتتـحرك فى مستويات مـتعددة، على الرغم من كونها فصـحى ونحن ندرك هذه المستويات فى تمايز لغة أشخـاص عن آخرين، وندرك تمايز لغة لحظة درامية عن أخـرى، حيث نجد لحظات انفعاليـة تقوم على «التعبـير» ونجد لحظة هادئة تقوم على الـبناء المنطقى المرتب للجملة، حين يكون الهدف هو «الإعلام» وتحليل الفكرة.

وتغلف النزعة الشعرية الرؤية العامة للغة النص، فـالكثافة والانفعالية وتركيز الفكرة، أدت جمـيعـا إلى ذلك ومن ثم يبرز دور الـصورة الشعـرية كلمـا حزب الأمر، وكلـما استسلم البطل لذاته، وأحس وحدته وكذلك يظهر الرمز الشعرى المشتق من مادة الغابة ومفرداتهـا معلما بارزاً للغة النص، فى حـين صار كل رمز موازياً لفكرة، أو لشخـصية محدودة.

وترهف الجمل وتتـوتر على لسان الشخـصيات، فـتنتقل من كيـفية نثـرية إلى كيفـية موزونة فى أحيان كثـيرة، وموقعة فى أحيان أخرى، حـتى إن بعض المقاطع يتحول إلى مقاطع شعرية.

ولم يمنع ذلك من أن نجد المزاوجـة بين لغة القديم «العماد» والحـديث «أسامة»، على سبيل المثـال، كما نجد، أبياتاً شـعرية قديمة لا تبعـد عن نثرية «العماد»، لانتمـائهما إلى أسلوب مرحلة أدبية مميزة فى العصر الإسلامى والوسيط.

ولقـد حاول مـحـمود دياب ــ عن طـريق اللغة ــ أن يـعرض التـقـابل بين الفكرين والأسلوبين فى مـعالجة الواقع، فكمـا يحافظ العمـاد المؤرخ على الأوضاع القـائمة فى عصـره، ليحتـفظ بمنصبه ويحـتفظ الباقـون بمواقعهم لدى صـلاح الدين الأيوبى، نجده يحافظ على لغة الإنشاء بما تتميز من تكلف السجع، والجناس،والتقابل والتضاد.

وحين يعترض التلميذ، مقبلاً الصفحات: «لقد سودنا عدة صفحات عن الموقعة، ولم

نصل بعد إلى الجوانب الهامة منها»، لا يجدى اعتراضه شيئا.

ونقده لهذه الطريقة هو نقد لطريقة التفكير التى تدور حول الموضوع ولا تدخل فيه.

لذلك نجد التلميذ يثور على أستاذه، وينضم إلى «أسامة»، مؤمناً بالجديد، كافراً بالتليذ البالى:

زياد ـ فلنهمل السجع يا سيدنا، ولنتابع الكتابة بما يوحى به الخاطر.

العماد ـ ليتنى أستطيع يازياد.

زياد ـ وما الذى يمنعنا يا سيدنا؟

العماد ـ أصول الكتابة يا غلام،... لو تخيلنا عنها ما بقى لنا شئ نذكر به.

زياد ـ... ولكنى أكاد ألمح فى الأجيال القادمة.. أصولاً أخرى للكتابة...

العماد ـ ولكنهم لن يروا فينا شذوذاً، فنحن لن ننفصل عن أيامنا يازياد. «ص٢٧».

والدافع إلى رفض الجديد، هو نفسه الدافع إلى رفض كتاب باب الفتوح ومبادئه، ورفض أسامة بن يعقوب، بل هو جوهر تتبع الشرطة لأسامة، وهو الصراع المهم فى داخل المسرحية، بين طزاجة النظرة، واستدعاء نظرة قديمة فى كل شئ.

فإذا خرجنا من الصراع بين لغة الأستاذ ولغة التلميذ إلى رحابة النظرة، وجدنا بساطة التشكيلات اللغوية على لسان أسامة، وكثافة عباراته وموسيقيتها فى كتاب «باب الفتوح»، فلغته تلائم وضعه العام الهادئ، وفكرة المركز:

أسامة ـ «للعماد» لقد جئت لمهمة أخرى لابد وأن أنجزها، وهى أشد خطورة من أن أرفع سيفى لأقاتل، ومهمتى عموماً، لا تبدأ إلا من حيث ينتهى القتال.
«ص٣٢»

والأمثلة كثيرة فى النص، ولا داعى لتكرارها هذا فى حين تتكثف اللغة فى كتاب «باب الفتوح» وترهف وتحمل إيقاعاً خاصاً، يتناسب مع رغبة المبدع فى أن تصير هذه العبارات أمثالاً وحكماً تسير على ألسنة الناس، وتذيع بينهم، عوضاً عن تلك الأمثال التى تحط من قدر الناس، وتؤسس فكراً ماضوياً يثبت دعائم فئة على حساب الباقين «ص ٦٢» وكما قلنا فمبادئ أسامة هى مبادئ المعاصرين، تقال فى زمن بعيد، والعبارات التى يقولنها تتكثف هى كذلك عندما يتحدثون جميعاً فى صوت واحد، يوحد كلمتهم، ويجعلها كلمة شاب واحد، وهى كلما أسامة أيضاً ولو أننا وزعنا عبارات من عبارات المجموعة ومن عبارات أسامة فى باب الفتوح، وهى العبارات التى

تتكرر طوال المسرحية، على الأسطر، للاحظنا الحس الشعرى والإيقاع الذى يرفع الكلام فوق مستوى النثر.

ولنأخذ مثالاً من كلام المجموعة، ونوزعه بشكل الشعر:

ــ نحن من العامة

أضنى الفقر أهالينا والخوف

يؤرقنا مستقبل أمتنا

لا نقنع بالصبر، حلاً أبدياً لمشاكلها،

نؤمن بالحد الساخن، بالثورة.

«ص١٠٢»

ولنأخذ مثالاً من كلمات «باب الفتوح ونكتبها بالشكل نفسه، ولتكن آخر ماردد من عبارات، لأنها على لسان المجموعة المتوحدة أيضاً:

ــ المركب توشك أن تغرق

ولكى ننجيها،

لابد..

وأن نتخفف من بعض الأثقال

ووسيلتنا

اعتاق عبيد الأمة

لا يوجد بلد حر

إلا بشعب حر

ثم قولها:

لو أنا أعتقنا الناس جميعا

ومنحنا كلا منهم شبراً فى الأرض

أزلنا أسباب الخوف

لحجبنا الشمس...

بجنود يسعون إلى الموت

ليذودوا عن أشياء امتلكوها

واكتشفوا كل معانيها:
الحرية،
شبر الأرض،
وماء النبع،
وقبرالجد،
وأمل الغد.
«ص ٥٨»

ونلاحظ أن تكثيف العبارة مقصود لهذا الغرض الجمالى الاجتماعى، لتسهل العبارة، وتنقل المتلقى بإيقاعها من حاله العادى إلى حال موزون إلى حد كبير، فتحفظ العبارة لتؤدى وظيفتها فى تغيير وعى المتلقى، وتبث أفكار الكاتب.

وتقف لغة كتاب باب الفتوح نقيضاً للغة أفعل التفضيل، فى شعر الشعراء المادحين، كما تقف نقيضاً لعالمهم، مبشرة بعالم جديد، وإن بدا حلماً على لسان أسامة بن يعقوب لذلك كانت هذه العبارات ومثلاتها تحمل عناصر الوعى الجديد، فى تشكيل لغوى يخالف التشكيل اللغوى العام للمسرحية، ويأخذ خصوصيته من خلال مقارنته بغيره من حوار الشخصيات الأخرى أو لغة التاريخ وليست اللغة مفصولة عن الصراع أو الشخصية، فكلها أدوات المسرحى، يحاول أن يجرى الصراع بها، ليكشف عن أشياء كامنة، يحاول إضافتها إلى الوعى الموجود لدى المتلقى وحين تتميز فقرات كتاب باب الفتوح وبعض حوار الشخصيات بهذا التوتر الموسيقى، وترتفع على اللحظة النثرية، تتحقق رغبة الكاتب فى أن «يؤدى إلى حدوث تغييرات بنيوية ليس فقط فى وعيهم القائم، بل كذلك فى وعيهم الممكن الذى هو أساس الوعى الأول» «١١»

ليكشف ـ من داخل الصراع ـ وعن طريق أحد وسائله، وجوهر تشكيله، وهو اللغة، الفارق بين الوعى المرفوض «القديم» والوعى «المطلوب»، وهو وعى باب الفتوح.

ولحظة تكثيف الوعى عند محمود دياب هى لحظة تكثيف اللغة وقد اقتضاه هذا التكثيف أن يستعين برموز شعرية، تساعده على بيان الفكرة، فراح يستعين برموز شعرية، تساعده على بيان الفكرة، فراح يستعير من عالم الغابة بعض مفرداته، ومن عالم الفضاء بطيوره ومكوناته الفلكية، ويوظفها فى اعطاء جرعة أكثر كثافة عند

تصوير سلوك الشخصيات بخاصة وقد اختار رموزاً ومفردات محدودة، مثل ملك الغابة، الذئاب، السوس، النسور، الفئران، الجرو، الدود، الأسد، الكلب، البعوض، الضفدعة، الثعالب، الدجاج، الحية، على الترتيب وكلها دخلت فى علاقة تشبيه أواستعارة واضحة الأركان، محاولة أن تجمع بين السياق الدرامى والدلالة التراثية لهذه المخلوقات وتتضح العلاقة الدرامية بين السياق وهذه المفردات فى أن كان صلاح الدين: الأسد، والنسر:

العماد ــ الأسد الرابض هناك فوق التل لا يهتم بالأحلام.

«ص ٤٠»

الفتاة «١» ــ والنسر العبقرى يجهز خطته، ليسدد إلى الأعداء ضرباته الأخيرة.

«ص ٦٤»

لذلك كان جنود صلاح الدين مثله نسوراً فى حربهم:

العماد ــ وهم يندفعون إلى القمة بجيادهم كالنسور، لينزلوا الهزيمة بجيوش الفرنج مجتمعين.

«ص٢٨»

ولذلك كان الأعداء ذئاباً وثعالب، ليتناسب «الرمز الشعرى» مع موقع الشخصية الدرامى:

الشاب «٥» ــ فأما حين يستثير واقعها هذا، فهم الذئاب المتربصة على الحدود..

المجموعة ــ والشعب ما انفك يصلى، ويدعو الله فى صلاته، أن يولى من يصلح، والذئاب مازالت تنهش..

المجموعة ــ ومن لم يتمكن من أخيه استعان عليه بالذئاب، والذئاب مازالت تنهش.

«ص ١٨»

أبوالفضل ــ لقد غررت الغيلان بالسلطان الوديع لعبت مع لعبة الثعالب، فادعت الموت، ولن تلبث أن تستيقظ لتلتهم الدجاج الباقى.

«ص ١٠٧»

لذلك كانت المرأة اليهودية مثل الأعداء فى نظر أبى الفضل

أبوالفضل ــ ياللمرأة الثعلب!

«ص ١٢٤»

والتجـار، الذين يربحون فى كل الأحوال، حين يـدخلون بين البشر فى مسـاومة، هم الفئـران فى تعبيرات المسـرحيـة وهم السوس أيضـاً، لأنهم ينخرون جـسد العـلاقات الاجتماعية.

المجموعة ــ إن عصراً تتمزق فيه أمة عظيمة، يجهز السوس عليها

«ص ٢٠»

الشـاب «٤» ــ اراكم قد مـلأتم المدينة بتجـار العبـيد، وتجـار الكلام، وتجار الـغلال، والحواة، والأفاقين، وكل ألوان السوس.

«ص ١٠١»

وتفـعل الفئـران فعل السـوس وإذا كان التـجار هم السـوس، فالفـئران هم الـدخلاء والتجار أيضاً:

أبوالفضل «عن النجار» ــ لقد امتلأ بيتى بالفئران، ولن يسلم من الطاعون.

«ص ١٢٤»

فلسوف أقتل كل ما ألقاه فى البيت من فئران «إلى التجار» أسمعتم! كل الفئران.

«ص ١٢٦»

وبعد ذلك تأتى رموز، تتبع السوس والفئران فى الخسة وحطة الشأن، مثل الكلب:

فـيوصـف أرناط «ص ٣٦» بالجرو والاجـرب، والجـائع بالكلب الضـال «ص ٤٣»، ويتحول الشرطة والعسس المدربون إلى كلاب صيد مدربة تبحث عن فريسة:

المجموعة ــ كلاب الصيد متربصة على كل طريق.

أسامة ــ «المطارد» كلاب أحسن تدريبها لتنقض على الفريسة دون أن تسأل لماذا؟

«ص ٧٣»

وتأتى صور سـريعة، تجعل العـجوز ضفدعـة «ص ٧٩ »، والأعداء كالبـعوض «ص ٤٧»، وأبا الفضل رزس الحية «ص ١٤٣».

ويهـمنا من هذه الرموز انقـسامـها إلى مـحورين، مـحور الكرامـة ثم محـور النذالة، مواكـبة للصـراع الدرامى بين المسلمين والفـرنجة ولذلك كـانت مفردات الغـابة أنسب الصور والرموز لطبيعة الصراع العسكرى الفتاك طوال المسرحية كلها.

لكنه ابتداء من الفصل الثانى، تظهـر مفردات مهمة، تعبرعن الرغـبة فى تحقيق الحلم،

وتتحول إلى صور شعرية ورموز للمستقبل/ الحلم، الذى يكمن داخل أسامة بخاصة، والشخصيات الآملة بعامة، ويكون الطرد والظلم معاكساً، أعنى ظهور الإشراف، فى مواجهة الظلام:

المجموعة ــ سرعان ما يشرق الصباح، وتتضح الأشياء فأكتشف هذا المكان الذى قادنى الظلام إليه.

أسامة ــ شكراً لكم، فأنا باق هنا حتى الصباح.

المجموعة ــ فلعلى أعرف فى النور، أى طريق أختار

«ص٧٤»

ويكرر:

أسامة ــ صحبتكم السلامة، فأنا أنتظر الصباح.

«ص ٧٦»

عائشة ــ «لأبى الفضل» لن أتركك يا جدى، سأبقى بجانبك نتحادث حتى تشرف الشمس على الشروق.

«ص ٨٢»

أسامة ــ بعد قليل تشرق الشمس، ويظهر معها السلطان أمام قبة الصخرة، ليشرف على أعمال التطهير بنفسه، وستمتلئ الساحة قبله بالجند كما كانت حتى الفجر.

«ص ١١٣»

وكذلك نلاحظ أن صور الشمس والنجم والصباح والإشراق بدأت بلحظة شعرية أساسها الاستسلام للتداعى، والحوار مع الذات عند أسامة أولاً، ثم انتقلت إلى حوادث أخرى وتتوازى أشعة الشمس بخاصة مع الجديد القادم ضد التجار والأعداء:

أبوالفضل ــ «للتجار» وعليكم أن ترحلوا قبل أن تسقط أشعة الشمس على هذا السلم!

★★★

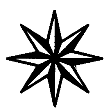
واليهودية سيمون تؤقت بالظلام والليل:

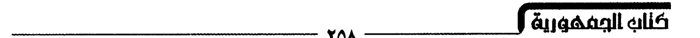
سيمون ــ حمداً لله، لقد سكت أستطيع الآن أن أنام لحين أن تسقط أشعة الشمس على السلم.

«١٢٦»

وتتضام هذه الرموز كلها داخل البنية المسرحية لتصنع «دالة» إيحائية مصاحبة للحبكة وللصراع الدرامى، فى الوقت الذى يقوم فيه الحوار بالدور الأول فى نقل هذه العوالم الشعرية إلى جانب العوالم التاريخية والدرامية فى وقت واحد.

ولا شك فى أن تقنيتى القناع والحلم، فى علاقاتهما بأدوات الكاتب المسرحى، الشخصيات، الحوار، الحوادث، المادة، الموضوع.. الخ، عبر الصراع والتشكيلات اللغوية، قد عكسا روية المبدع فى المسرحية، تلك الرؤية التى رأت حلها، أو حل مشكلاتها، فى تصحيح الأوضاع، وإعادة صياغة الذات من خلال صياغة التراث، والواقع كلاهما، ليبرز المستقبل من خلال هذا الركام"[١٢].





(١) ينظر فى هذا قالبنا المسرحى، المقدمة من ص١٣ إلى الآخر. المطبعة النموذجية، ١٩٦٧.

(٢) ينظر فى ذلك، الفرافير، التقديم النظرى للمسرحية، مكتبة غريب، بدون تاريخ.

(٣) على الراعى، يوسف إدريس فى المسرح، تقديمه لمجموعة يوسف إدريس «نحو مسرح عربى» -دار الوطن العربى ١٩٧٤.

(٤) جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، ص ١٢٣، فصول، يوليو ١٩٨١.

(٥) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر، ص ١٦، الألف كتاب، دار الفكر العربى، ١٩٦٣.

(٦) فؤاد حسنين، قصصنا الشعبى ص ٤٥، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٤٧.

(٧) على عشرى زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص١٨، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - ليبيا - طرابلس، ١٩٧٨.

(٨) روبرت بروستاين؛ المسرح الثورى، رجمة عبدالحليم البشلاوى ص ٢٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ.

(٩) دريموف، مشكلات علم الجمال الحديث، مقال المثل الأعلى، ص ١٠، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٩.

(١٠) كير إيلام، سيميولوجيا المسرح والدراما، عرض نبيلة إبراهيم، ص ٢٤٨، فصول، يونيو ١٩٨٢.

(١١) لوسيان جولدمان، الوعى الممكن والوعى القائم، ترجمة محمد برادة، ص ٧٠، مجلة آفاق، العدد العاشر، يوليو ١٩٨٢.

(١٢) اعتمدنا هنا على نص باب الفتوح، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤، وقد وضعنا الإحالة فى نهاية الاقتباس تجنباً لطول الهامش.

استلهام الرموز الشعبية والتاريخية والدينية

(١) مقدمة نظرية: حرية المبدع بين التقييد والإطلاق.
(٢) مسرح التواصل مع التراث.
(٣) الحلم بالفيضان بين الأسطورة والشعور والطقوس.

حرية المبدع بين التقييد والإطلاق

(١)

حرية الإبداع جزء من الحريات العامة التى يتمتع بها المواطنون فى كل الأمم المؤمنة بحرية الإنسان، لخلق أمة حرة، تعطى لنفسها، ولمن حولها، مساحات واسعة من الحركة، والتواصل، والاستمرار، ليس داخل أفراد وجماعات هذه الأمة فقط بل مساحات واسعة من التبادل الفكرى والعطاء المتبادل فى كل مستويات الحياة داخل المجتمع وخارجه.

وتأخذ حرية الإبداع مساحة أكبر من الحرية العامة بالقياس لغيرها من الحريات؛ لأن المبدع يبدأ منقطة تختلف عن النقاط التى تبدأ من عندها الآخرون، فهو يبدأ من مقولة (هز الواقع) أو تجديد اللغة، أو تطوير أدوات التفكير والتشكيل الفنى والجمالى.

وتقف حرية (الكلمة) مرادفة (للحرية) لأنها وسيلة التعبير الأساسية، التى يتوسل بها كل إنسان، وهى حرية تبدأ من كتابة خطاب (لآخر) وتنتهى بكتابة نظرية فى الحرية نفسها، مروراً بمستويات الإبداع الثقافية والتشكيلية والفنية والجمالية بوجه عام، دون ترتيب لهذه المقولات.

وهذا ما يدعو إلى تقديس الكلمة، ووضعها فى مقام (الخلق) بل نبحث عنها فنجدها وسيلة السحر الذى يغير الواقع (بالكلمة) ونجدها البداية فى الكتب المقدسة ونجدها المعجزة التى تغير وجه الحياة، والنفس، والتفكير ومن ثم كان التركيز على الكلمة السحر والفعل والتشكيل فأصبحت أكثر وسائل التعبير ومن ثم كان قمع الكلمة، أكثر تكراراً فى تاريخ البشرية كله، لأنها الوسيلة الأقرب للإنسان.

هنا وقفت الكلمة -طوال التاريخ- مضادة للقمع والمصادرة والتضييق، وظلت أداة قادرة على التوصيل، والتعبير ، والردع، والتغيير فى آن واحد. فهى كاتبة الحضارة القديمة فى مصر، والعراق وبلاد الشام وهى حاملة حكمة الإنسان منذ عرف الإنسان الأبجدية، وهى حاملة الكتب المقدسة وهى حاملة المواقف الإنسانية التالية المتبلورة فى الآداب الإنسانية الكبرى القديمة، والوسيطة والحديثة.

والنص الكتابى مع النص الشفاهى كونا لدى البشر منظومة الكلمة فى مستوييها العام والخاص، الرسمى والشعبى، الموروث والمعاصر. فهى كما قلنا رمز السحر والقداسية والفعل الحر، الذى واجه أصحابه تطورات الفكر الإنسانى، وشهد أصحاب الكلمة فى كل العصور وفى كل الأمم العنت حتى أوصلوا كلمتهم إلينا ترى كيف تكون حالة الإنسان لو لم يتوصل إلى اختراع الأبجدية والكتابة بعد أن علم جهازه الصوتى كيف يكون الفراغ الصوتى مقطعاً وكلمة وجملة ونصاً يحمل ما يوده وما يريده إلى الآخر، عبر المسافات البعيدة، ثم عبر الأجيال فى الزمان والمكان.

حتى أن الكلمة -اليوم- وهى مخزنة عبر نصوص مكتملة فى الوسائط التكنولوجية، والأقراص المرنة، وفى شبكات الكمبيوتر والإنترنت، وفى بثها عبر الفضاء للعالم كله فى آن واحد -حتى الكلمة وهى فى هذه الصيغة تحمل جوهرها القديم والحديث مرة واحدة، ولا تزال هى الكلمة المسموعة والمقروءة، ولم تتنازل عن أهميتها لهذه الوسائط التكنولوجية عالية الجودة، بل تقاوم وتظل وسيلة وهدفاً لهذه الوسائط.

كل هذا التاريخ، وكل هذه الوسائط، تجعل للكلمة فعلها وتجعلها أداة قوية للتغيير النفسى والاجتماعى والسياسى والثقافى والفنى، ولهذا تشترط الكلمة أن يحملها

إنسان (حر)؛ حـر فى حملها ونقلها وتشـكيلها، وحر فى إرادة توجيـه نصه إلى الآخر، بشروط تجعل الآخر مشاركاً له فى إبداعها وتوجيهها، اتفق معه أو اختلف على السواء.

وحرية الإبداع، تعنى حرية المبـدع، أى أن يكون حراً فى اختيار كلمتـه ونصه ورؤيته، وبالتالى فـالحرية تجـعله غيـر مكبل بشىء آخر -مهـما يكن- ولذا يأتى بالجـديد ويدفع الواقع إلى التغـيير - وحريتـه فى ذلك ضد كل أنواع المعوقات كـالحتميـة، والضرورة، والقهر، والعبودية، والخوف، إنها أداة فذة ضد هذه المعوقات كلها.

لذلك وجـد الفلاسفـة والمفكرون الحـرية موازياً للوعى والإرادة والاخـتيـار.. ووجد المبدعون من الفنانين والكتاب، الحـرية فى الصورة نفسها حيث إنها علة الفـعل ومثيره، غيـر المشروط سلفاً كـذلك يعنى القدرة على تدبر مـا نفكر فيه لتكوين وعى مـعرفى أو جمالى أو اجتماعى تجاه موضوع الحرية، إلى حد تكوين وعى حر يسعى للكمال بنفسه على المستويين المادى الاجتماعى والأخلاقى الروحى.

ولا شك فى أن الحرية ليست اعتـباطية، أو تلقائية، أو ساذجة بـل هى تفكير وتصميم وتنفيـذ، وقدرة على ممارسة الحرية، فـهى الموضوع الوحيـد الذى يجب أن نمارسه لا أن نتكلم عنه، ويعنى هذا أن (الحر) (مسـئول) وممارسة الحرية مسئوليـة؛ لأن الحر أو كتابة الحـرية لابد أن تعلم أين هى؟ ومـتى هى؟ ولمن هى؟ ليـست الكتـابة الحـرة إذن خـبطة عشواء، بل قدرة وممارسـة وفعل واختيار ومسئـولية عن الآخر الذى نكتب من أجله أو نكتب به أو فى سبيله.

ويصدق هذا الكلام أكـثر حين يكون الآخر أقل وعـياً من الكاتب، إذ تزيد المسئـولية وإلا اعتـبرت الحرية هنا بلا ضفـاف قد تجتاح مـا يقابلها دون جناية (فـالواقع) بمختلف مـستـوياته مسـئوليـة الكاتب، ولابد أن يحـسب له قبل أن يـشتـبك معـه، فلكل واقع، مستوى من الكتابة ودرجة من الحرية. فما يحتاجه واقع متقدم يختلف عن واقع لا يزال يحـاول التخلص منتيـره وعبـوديته، ومـا يحـتاجـه (أمى) أو (نصف متـعلم) أو (قليل الثقافة) غـير ما يحتاجه متـعلم مثقف، ولذلك نوجه كتاباتنا بدرجـات ما تضبط الآخر وتضبط الواقع مـعاً، حتى لا يثـور علينا الواقع والآخر لأنه لم يفهـمنا أو لأننا تجاوزناه كثيراً أو لم نستطع أن نخاطب درجة وعيه.

قد يرى البعض أن الحرية لا تتجزأ، ولكنها درجات بالضـرورة، فما يقال اليوم غير ما كان يقال أمس أو أول أول أمس، وما يقال فى مصر غـير ما يقال فى تشاد أو أمريكا أو فرنسا، لكل واقع ظروفه ولكل مجتمع درجته من الثقافة والوعى.

ومخالفة هذه الحقيقة تجعل الكاتب معزولاً عن الجماعة التى ينتمى إليها، وقد يعرضه لقهر الجماعة ذاتها بل قد يعرضه للمصادرة والانتفاء، دون أن يشعر المجتمع بذنب تجاهه، فالكاتب الحر (المبدع الحر) مطالب بفهم واقعه، ومطالب بفهم المتلقى، مثلما هو مطالب بفهم كيفية الكتابة وكيفية ممارسة الحرية الإبداعية.

وليس معنى كلامى هذا أن يتحول المبدع إلى فأر مذعور، بل هو شجاع بالضرورة، يواجه نقاط ضعف المجتمع، ونقاط ضعف الآخر أو المتلقى، بل عليه أن يواجه الفساد، والاضطراب، وأن يفتح أبواباً جديدة للفكر، والفن، والسياسة على السواء ولكن عليه أن يراعى مراحل الخطر السياسى، وتوقيت نشر إبداعه خلال فترة معلومة التوصيف السياسى، وأفرق هنا بين قهر الجماعة وبين قهر السلطة الحاكمة، وأفرق هنا بين مقدسات الجماعة، وبين مقدسات السلطة أيضاً، فما تراه الجماعة قهراً أو مقدساً قد تراه السلطة غير ذلك، ومن هنا لابد للمبدع الحر أن يراعى هذه المقدسات والممنوعات مرتين مرة برؤية الجماعة، ومرة برؤية السلطة، ومرة قبل المرتين برؤيته هو ليرى موقع حريته وإبداعه حتى لا يكون كمن يكتب لنفسه دون مراعاة لما يمكن أن يصل إلى أيدى الآخرين.

ولست أقول للكاتب كن محافظاً، بل كن جسوراً وقدر مسئولية ما تكتب لأنك لست وحدك فى هذا المجتمع، وقد نقول إن هذا المجتمع ليس جماعة واحدة بل هو جماعات متعددة مختلفة الرؤى والعقائد والتفكير، ولكن الكاتب واحد من هذه الرؤى وهذه العقائد وهذا التفكير قد يكون رافضاً لهذا كله، ولكن من حق المجتمع أن يرفض هو الآخر، ومن حق السلطة أن ترفض هى الأخرى، علينا أن نمارس الحرية فى ظل هذه التوازنات.

نحن أمام مثلث مهم فى فهم (حرية المبدع) أعنى (المبدع، السلطة، الجماعة) وبين أضلاع المثلث من مساحات الاختلاف والاتفاق، والرفض والقبول، والاقتراب والابتعاد، ما يفوق الخيال، فى تفاصيل لا تنتهى.. سنقول إن الديمقراطيةتتيح لنا جميعاً حرية الفكر والعقيدة والإبداع، نعم، ولكن علينا أن نحترم فكر وعقيدة وإبداع الآخر فى كل الظروف، قد ننقده باحترام، قد نختلف معه باحترام، قد نمارس معه الديمقراطية، لكن متى نمارسها وأين ومع من؟! إن الديمقراطية الوجه الآخر للحرية، ولكن الإبداع هو الوجه المشرق للحرية والديمقراطية داخل سياقات جماعات وسلطات ومؤسسات ومبدعين، ولا نجد فى أى مجتمع سواء أكان ديمقراطياً حراً، أو ديكتاتورياً متسلطاً -

اجـماعـاً على كاتب أو نـص بعينه، لم يحـدث، ولن يحـدث لأن اختـلاف الطبقـات والطوائف والجـماعـات والعقـائد والموروثات والثـقافـات -لم تكن فى يوم من الأيام متـوحدة- يساعـد على عدم الإجمـاع أوالذوبان - قد تقتـرب من بعضهـا البعض فى مساحات منالعمل المشترك لتحقيق هدف واحد -لكنها سرعان ما تعود من هذا المشترك إلى هويتها واستراتيجيتها الخاصة، بل قد تتناقض مع ما كانت تشاركه من قبل.

لم يحدث، ولا تزال المجتمعات تبحث عن قاسم مشترك وخلق مساحات من الاتفاق تصل الآن إلى حد الانتقال من الأمة إلى الـدولة، ثم إلى الاتحادات، ثم إلى الاستقلال، بل انتقلت الآن فى مجملها من الأممية إلى العولمة.

ولا شك فى أن مساحات الحرية ومسـاحات حرية الإبداع تتخذ من خلال الكاتب - مـواقع متـعددة حـسب موقع الكاتب من مـثلث (الجـماعـة، السلطة، المبدع) وحـسب المتغيرات التى تطرأ على الكاتب نفسه وعلى السلطة وعلى الجماعة.

فقد يتخذ الكاتب موقفًا جذرياً من قضية الحرية كما فعل طه حسين فى كتابه (الشعر الجاهلى) ولكنه كان لابد أن يضبط مساحات حريته وفق حركة الجماعة وحركة السلطة من أجل التـغلب على المصادرة، وعلى مـستـوى وعى الجمـاعة التى كـانت لا تزال فى مـرحلة إصلاحـيـة ولم تؤمن بحـرية جذرية، مما دعـا طه حـسين فى كـتابه الجـديد فى (الأدب الجاهلى) إعادة صياغة نظريته وتحجيم حريته لتتناسب مع مرحلته ودرجة وعى جـمـاعـته، علـى الرغم من سـيطرة الفكر الليبـرالى على المثـقـفين - آنذاك - بجـوار التوجهات الدينية والاشتراكية.

ودارت مـقولات كـثيـرة عن تابوهات يجب ألا يعتـدى عليـها الكاتب واخـتلفت هذه التابوهات باختلاف الزمان والسلطة والجماعـة كما أشرنا، وبقى منها فى العصر الحديث: الدين، والجنس، والصـراع الطبقى، وهى تابـوهات أوصى الكاتب عدم تجـاوزها أو النيل منها بطريقة مباشرة أووقحة وكلها تعد إزدراء للدين أو الجنس أوالإنسان.

وربما اخـتـفى التمـثل بتـابوه الصـراع الطبـقى لأنه لـم يعـد يقـوم على نفس الرسس والقوانين الاقتـصادى التى بنى عليها ماركس كـتاب (رأس المال).. إذ بناه على قوانين توقفت عند القـرن التاسع عشـر ومن ثم كانت الطبقات الـرأسمالية فى العـالم، تعرف قوانين الصراع الطبقى مثلمـا تعرفه الطبقات البروليتارية وأحزابهـا الاشتراكية، فكانت ولا تزال - تعى عيوبها وتناقـضاتها، وتعالجها، وإلا لما استمرت الـرأسمالية حتى الآن، وتحولت من الإمبريالية إلى العولمة.

بل على العكس انشغل الاشتراكيون بقوانين الصراع الطبقى، وحاولوا تحويل العالم إلى أممية ونسى الاشتراكيون تناقضاتهم، وتغافلوا عن حركة الإمبريالية الرأسمالية وهى تؤسس دولية اقتصادية جديدة، أمام الدولية الاشتراكية. وكان من نتائج ذلك أن سقط الاتحاد السوفيتى صريعاً أمام تنافس العولمة فى التسليح وتسابق الفضاء والانتشار فى العالم، الأمر الذى شغل الاشتراكيين فى العالم عن حقيقة وضعهم الاقتصادى فى بلادهم بعيداً عن الإمبريالية.

فسقطت النظم الشيوعية فى أوروبا تحت سنابك أوروبا الموحدة، كما سقط الاتحاد السوفيتى تحت سنابك الاتفاق السوفيتى الأمريكى فى مالطا.. ومن ثم أصبحت مقولة الخوف من معالجة الصراع الطبقى من المقولات التى تحتاج مراجعة. فلم تصبح مخيفة بل لا يلتفت إليها أحد الآن، لعلم الجميع أن هناك صراعاً طبقياً جديداً، ليس على مستوى القطر أو الدولة الصغيرة، بل على مستوى الكتل الاقتصادية والسياسية، وأخيراً على مستوى عولمة الكرة الأرضية، ومن ثم فحرية الكاتب فى أن يتناول الصراع الطبقى كبيرة الآن؛ لأنها تنتمى إلى آفاق عالمية عظمى. وليست مظاهرات المثقفين والكتاب والعمال فى سياتل، وجنوه، وتحفظ المثقف الفرنسى، ثم المثقف العربى على هذه العولمة، إلا نوعا من ابداء الرأي فى الصراع الطبقى الجديد إذ مظاهرات سياتل وجنوه ضد حرية انتقال رأس المال الغربى إلي العالم الثالث، ومظاهرات فرنسا وتحفظها من أجل هوية فرنسا الثقافية التي امتلكت المبادرة في ثقافة العالم الحديث، وتحفظ العرب - الآن.. لسبب مشابه وهو أننا نملك ميراثاً ثقافياً للعالم كله، في النظر، والآثار، والفكر والموروث، يمكن أن يصلح للمشاركة فى هذه العولمة، لأن هذه العولمة لن تمحو ذاكرة الحضارات أو الشعوب بل سيظل هذا الموروث الثقافى جزءاً من حضارة العالم الحديث.

ومن هنا فحرية هذه المعالجات الخاصة بالصراع الطبقى ونقد تطورات العالم الحديث أصبح أمراً غير محظور بل نجد الكتابات الخاصة به منتشرة فى العالم كله، ونلاحظ أن حركة العالم كله الآن، من أجل المشاركة الاقتصادية في هذه العولمة بشرط أن تكون الدول صاحبة المشاركات الضخمة عضواً فى مجلس إدارة العالم الآن.

أما تابوه الدين فلا يزال قوياً، لأن الظروف الدولية التى يعيشها المتدينون في العالم العربى والإسلامى بالإضافة لتخلف معظم بلادهم، وعدم امتلاكهم لمقومات المشاركة فى العالم الجديد الآن، بالإضافة لوجود مشاكل فلسطين والاحتلال الإسرائيلى

والعداوات الخاصة بالبلقان.. ومحاولة تصفية سلطات الطوائف المسلمة فى أوروبا وآسيا. كل هذه الأسباب تجعل تابوه الدين لدى المسلمين بخاصة، يقوم بدور مهم، لأنه يمثل هوية ما لدى هذه الجماعات بصرف النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معهم.

فـإيران الخومينى توعدت سلمان رشدى، وحجرت كل فكره، دون أن تناقشه أو تخطئه بل كفرته، والجماعات الباكستانية كفرت كاتبتها «تسنيم» كذلك كفرت هذه الاتجاهات فى مصر نجيب محفوظ ونصر حامد أبو زيد دون قراءة واعية لما يكتبانه، ودون تفنيد لما يقولان.

وبذلك ظل تابوه الدين قوياً يستلزم من الكاتب الحر أن يراعى وجوده لأن المسألة لم تعد حواراً بين الأفكار، بل تحولت إلى ما سمى بالعقائد.. ويعنى ذلك أن نخاطب هذه الجماعات بروح جديد يقنعها بضرورة التفرقة بين الفكر والعقيدة.

فإن الخلاف الفكرى داخل الدين الواحد لا ينتهى، بل يجدد فكر هذا الدين.. والقرآن الكريم أورد آيات على لسان الكافر والمشرك والجاحد وهو يحاوره. ومن هنا فإن سماحة الدين يجب أن تظهر في التسامح مع المتحاورين معه، لنفرق بين ما نكتبه ممثلاً فى الأدب أو الفن، وبين ما نكتبه ليمثل موقفنا العقائدى.

ولايزال الجنس وهو التابوه الثالث، قوياً فى مجتمعاتنا العربية لأنه بالتابوه الثانى «الدين»، ومن ثم فمعالجة الجنس فى الكتابة أو الفنون بعامة رهينة بما يجري فى مجتمعنا العربى، واعتقد أن ما أثير حول رواية وليمة لأعشاب البحر» ثم ما أثير حول الكتب الثلاثة الأخيرة الصادرة عن هيئة قصور الثقافة أيضاً أكبر دليل على هذا.

إن تابوه الجنس يمكن معالجته دون استفزاز، لأن وسائل البث الفضائى والتكنولوجى تبثه طيلة ساعات الليل والنهار، ولكن مصادر البث لاتزال خارج عالمنا العربى وإن كانت موجهة لعالمنا العربى خصوصاً، ومن هنا لاتزال الكتابة العربية مضطربة فى موضوع الجنس كما هى مضطربة فى الكتابة عن الدين، ولهذا نحتاج إلى أفق جديد للخطاب الدينى، وأفق جديد لتفهم تغير أوضاع العالم.

إننا لا نسلم بالعجز عن الكتابة لوجود هذه المحظورات لأن الكاتب بخاصة يمكن له أن يصور ما يشاء، وأن يصوغ ما يشاء بطرق وصياغات لا توقعه فى هذه المحظورات ولدينا الرمز، والتمثيل الكنائى، والقناع، واستعارة العوالم، ولدينا لغة مليئة بالبدائل، لنبعد عن الابتذال، فى تصوير بعض مشاهد القبح، فالقبح يمكن أن يصور بصور فنية

جميلة، تحوله إلى قـدرة فنية وليس إلى استفزاز عقـائدى أو دينى، إن المباشرة فى تناول بعض الكتابات اليـوم بحجة وضوح الموقـف هى نوع من الطمع فى الاستعداء، ليـفوز المسـتفـز بالشهـرة أو ربما أبلغ الكاتب عن نفـسه ليـصادر الـكتاب ويفـوز هو بالبطولة والشهادة.

إن حرية الكلمة، وحرية الإبداع، لا تأتى من فراغ، بل تأتى من كاتب ومبدع حر واع، مسـئول، يعلم مـاذا يكتب وكيف يكتب ولم يكتب ومـتى يكتب وأين يكتب.. الخ من علامات الاستفهام وأدواتهـا.. لأننى لا أتخيل أن الكاتب الحر يعيش وحده فى الواقع، بل هو شريك لمن يختلف معهم فى القصيدة أو الفكر أو السلوك.

واسأل لماذا نخفى سلوكنا عن أعين الآخرين، وحين نكتبه نكتب فى جهر ومباشرة؟!

ليسـت كلمتى هذه مع أحـد بعينه، أو ضـد أحد بعـينه، إنها للجـميع، للمنتـج الحر، والمتلقى الحر، المتابع الحر، نحن نحتـاج لخطاب جديد، يقدر معنى حرية الإبداع، ولتلق جديد متسـامح مع الكتابة والفن بوجه عام، لأن قوانينه غيـر قوانين السلوك الأخلاقى، سنحتاج إلى وقت، ولكنه سيأتى.

(٣)

مسرح التواصل التراثى

نصوص المسرح فى شمال الصعيد من طليعـة أبناء نوادى المسرح بالثقافة الجماهيرية، وهي دراسة تحليلية تحاول أن تستكشف جمـاليات هذا الإبداع، واتجاهاته الفكرية، كما تبحث طبيعة مزاج الهوية الثقافية فيه:

منتصر ثابت - دروس فى الوعى السياسى نموذجاً:

أربعة نصوص مسرحية لمبدع درامى هو منتـصر ثابت، تشى - كما سيبدو عند تحليلنا أحد نماذجه الدرامية - بوعي فكرى عال، وقدرة متميزة على التعبير الدرامى، كما تشى - نماذجه الدرامية كلها - باهتمامه الواضح بالتراث والتاريخ، إذ يستلهم القصة الشعبية المعـروفـة باسم «شـمشـون ودليلة» فى مـعـالجـة درامـية ناضـجـة عنوانهـا «من يقـتـل شمشون؟»، يربط فيها مؤلفها بين قصة شعبية معروفة وبين الثورة الشعبية الفلسطينية - ثورة أطفال الحـجارة، مؤكـداً على بعض الحقائق التى يجب أن يعـيها المتلقى، منهـا ما يتعلـق بربط القوة بسـلاح الفكر، إذ أن القوة بلا فكر يوجـهها ويرشدها تصبـح كارثة موقـوتة تهدد حيـاة صاحـبها كـما تهدد أمن جـيرانه، وفكر بلا قـوة تحميـه وتضمن له

الانتشار والسيطرة هو فكر عـاجز، يبقى موضوع القوة لا موضوع الفـعل، ويعتمد بناء مسرحية «من يقتل شمشون» على البناء المكون من خطين متوازيين من خطوط الفعل - كما فى المشهد الأول من الفصل الأول، وخط الفعل المتصل - كما فى بقية المسرحية.

وتتضمن المناجـاة الفردية «المنولوج» كما تتـضمن «تركيز على الحـوار طوال الفصول الثلاثة التي تـتألف منها المسـرحية، ومن وحى الـقصص الشعـبى يستلهم منتـصر ثابت بطلى «ألف ليلة وليلة» وهما «شـهرزاد» و«شهريار» حيث يسـتثمر مؤلفـها صدى اسم «شهـرزاد» بما يمليـه على المتفـرج من وجود قـصص وحكايات كثيرة روتهـا لزوجـها ومليكهـا «شهريار» ويجـعل من هذا الإطار المرجعـى - لدى المتلقى - غلافـا لموضوع عصـرى يتطرق لإحـدى الهزات العنيـفة التي عـانت منها مـصر فى السنوات الـثلاث الأخيرة، وهو مـوضوع الإرهاب، وذلك فى معالجة دراميـة راقية غير مباشـرة، تتعرض للفكر الإرهابى وشخـوصه دون مباشرة أو إسفـاف، تبدأ المسرحيـة و«شهريار» ينصت لإحـدى حكايات «شـهـرزاد» وهذه الحكاية بالـذات تمثل خطابا مبـاشـرا منهـا له كى يستأصل الفساد الذي حاق بحاشـيته، وبينما تحذره من وجود هذا الخطر، يدخل رجال ملك الغجر في محاولة منهم للقبض على شهريار الذى استطاع الهرب مع عسكره من خلال سرداب سرى، ولكن يستطيع رجال ملـك الفجر من القبض على «شهرزاد»، ثم يكشف المؤلف عن مواطن الفساد فى حاشية «شهريار» عبر لقطات درامية شارحة أشبه بالمونتاج السـينمائى.. يستعـد شهريار وجيشـه لغزو بلده من جديد، ولكن بعـد أن يثير الوعى - عبر المنشورات - في عقول شعبه، ليـعود فى النهاية ويسترد زوجته «شهريار» وعرش المملكة، ومن خلال إشـارات حوارية تلغرافية يشى المؤلف بطبيـعة الغجر على أنهم هم أنفسهم دعاة الإرهاب الذين يسفكون دماء الأبرياء وأموالهم باسم الدين:

«ملك الفغجر: هل سنحك أم سنربى؟

شهرزاد: البيت والمدرسة يفعلان ذلك.

ملك الفـجر: أنت إذن من حـرضت السلطان الهـارب على فـتح مدارس الكفـر فى البلاد؟

شهرزاد: المدارس للتربية والأخلاق كما هى للتعليم والثقافة.

الوزير: علم وثقافة.. يا لها من شرور وبدع «...»

ملك الغجر: كل علم غير علوم الدين كفر..

في كتب الدين كفايتنا في كل شيء..
وما عدا ذلك «شر وبدعة».

وفى موضع آخر، يصف المؤلف الصورة المسرحية قائلاً: يقتح مجموعة من الشباب دكاناً يضربون صاحبه ويسرقون البضائع والنقود.

صاحب المتجر: حرام عليك «شقاء عمرى» مال أولادى حرام.. زوجتى طريحة الفراش.. من أين أنفق عليهم؟

أحد الشباب: أصمت أيها الكافر.

صاحب المتجر: لن أترككم تسرقون عمرى.

ثم يحاول صاحب المتجر المقاومة يضربه الشباب بمطرقة على رأسه.. يخر قتيلا.. ينهبون المتجر ويهربون.

ومن البين هنا، أن المؤلف يكشف -خلال هذه المسرحية- عن قلقه إزاء نجاح الإرهاب في حكم البلاد وتخريبها وتجريدها من كل ما هو إنسانى باسم الدين، والدين براء من أفكارهم وأفعالهم.. يضع مخاوفه هذه فى سياق أحد أحداث ألف ليلة وليلة، يبين كيف يمكن أن يتحول الحلم غير المقرون بالعمل إلى كابوس، وكيف تستحيل الحكايات الخرافية إلى حقيقة واقعية يمكن أن تدمر الواقع، مشيراً إلى أن لهذا الكابوس أعواناً من حاشية السلطان «شهريار» الذين باعوا أنفسهم للمال، وتاجروا بملكهم وشعبهم من أجل إثراء ذواتهم هم فحسب، ولكن ما أن يفيق شهريار من غفوته ويكتشف حاشيته التي كادت أن تودى بحياته هو نفسه، يقرر إيقاظ شعبه الذى أحبه ونصبه حاكماً عليه وأودع الأمانة بين راحيته:

«شهريار: لن يكون ملك أو حاكم حقيقاً.
إلا إذا كان مصوناً بشهبه..
أين أنت يا شهرزاد..
كنت دائما تريد فى الشعب الأمل والروح.
الجذوة المتقدة تحت الرماد».

ولذا، يعلن المؤلف - بوعى - أن الحاكم هو المسئول الأول والأخير عن صلاح شعبه المتجسد فى الخلاص من الجهل والفقر والمرض أو انغماسه فى براثن آليات التخلف، كما يكشف عن أن بقاء الحاكم فى الملك لا يكون إلا بصلاح الشعب وحبه وتأييده له.

ويواصل «منتصر ثابت» التركيز على مسئولية الحاكم فى مسرحية قصيرة أخرى، هى مسرحية «ملك فى مملكة النساء»، مستغلاً إحدى مفردات فننا الشعبى، وهى مفردة «الراوى» الذى يلعب دوراً حيوياً -من الناحية الوظيفية- فى المسرحية، وهو دور الوسيط بين عالم خشبة المسرح وصالة المتفرجين.

إن الحاكم -فى هذه المسرحية- حاكم فى صورته المجردة، ويبدو ذلك واضحاً من توصيف المنظر المسرحي على النحو التالى:

«إحدى غرف الملك الخاصة بقصره -أهم ما يوجود بها كرسى خاص بالملك» ويبدو تجريد شخصية الملك أيضا فى إطلاق اسم «الملك» عليه، بدلاً من إيجاد تفرد خاص خلال اسم تاريخى أو مبتكر، ومن خلال هذا التجرد الأولى، يضفى المؤلف صفة أساسية على هذه الشخصية المحورية، وهى صفة ولعة بالنساء، يعرض المؤلف هذه الصفة بطريقة السرد على لسان الراوى، الذى يقول:

«الراوى: يحكى التاريخ عن أحد ملوك اليهود فى العهد القديم.. أنه بلغ من الغنى والكرامة والمجد ما لم يصل إليه ملك من قبل أو من بعد.. كان له من النساء ألف.. نعم ألف.. بدون إضافة أو حذف.. ثلاث مائة زوجة.. وسبع مائة سرية.. يطين قلب الملك البجار.. يسرين عنه بالليل ويسامرنه بالنهار.. ورغم الذهب إلا بريز والفضة.. والحجر الكريم «...» إلا أن الملك كان غير سعيد.. أمر ما يعكر صفوه ويثقله الهم الشديد.. صمتاً، ها هو الملك قادم من بعيد.. ينفث بالغضب صمتاً، ها هو الملك قادم من بعيد.. ينفث بالغضب والوعيد.. ربما نعرف السبب ويتبدد العجب».

بهذا التمهيد المكثف، يعرض منتصر ثابت اهتمام هذا الملك المبالغ فيه بالنساء، واهتمامه بجمع الثروات.. وبالرغم من كل هذا، إلا أنه غير سعيد.. وخلال فقرة حوارية بينه وبين الملك نعرف أن الملك غير سعيد بالفعل، وفى الموقف التالى، يتنحى الراوى ليخلى دائرة الفعل بين الملك وإحدي زوجاته، إنها نفريت.

قد جاءت لتواجه الملك بخبر عزمه على الزواج من إحدي راعيات الغنم فى مملكته، إن الملك يحاول اقناعها بأنه أمر سماوى، أخبره به الكهنة، ولكنه بنفريت القائلة فى حدة..

«نفريت: «بحدة» باسم السماء تتكلم.. باسم السماء تتحكم فى الشريعة تطبيقاً وتفسيراً.. باسم السماء تجبى الضرائب لبناء القصور والحدائق.. ليشبع الملك شهواته..

مارأيك.. لنخرج السماء خارج الموضوع ولنتكلم بصراحة.. أنت لا تفتقر لشجاعة تعلل بها رغباتك.

الملك: لتكن يا نفريت.. هذه هى إذن رغابة الملك..».

إن الملك لا يسمح بإجراء مثل هذا الحوار بدافع الحب، وإنما بدافع الخوف، إذ أن بقاءها معه يعد مصلحة ذاتية له، تواجهه بها فتقول:

«نفريت: إنى مجرد أمان لحدودك.. لكى يستقر بالك من هجمات الغرب.. من أجل هذا تخشى أن تفرط فى».

إن نفريت على وعى بأن أباها -ملك الغرب- يسد كل طريق أمام الملك فى التفريط فيها.

يحاول الملك أن يقنع نفريت بأن زواجه من راعية الغنم ليس أكثر من مجرد نزوة، لكنها تصده وتعرض عليه أن يستشير آلهتها طالما أن كهنة البلاد قد اشترى ضمائرهم بقطع الذهب، وحين يحاول مراوغتها معدلاً زواجه من راعية الغنم بأنه يربط أواصر المحبة بينه وبين شعبه، تقول له:

«نفريت: أنت تذكر الشعب لتهرب من هذه المهمة «مهمة استشارة آلهتها فى أمر زواجه».. الملوك لا يهمها شعوبها مادامت تملك قيادتها..».

فلا يجد الملك سوى أن يرضخ لرأيها بأن يستشيرا آلهتها فى الصباح وحين يتدخل الراوى ليعرف ما يدور بخلد الملك، يقول له الملك:

«الملك: جميع ما اشتهت عيناى لم أمنع عنها.. وكما العين لا تشبع من النظر.. وكما الأذن لا تمتلىء من السمع.. كذلك لم يشبع قلبى من الإشتهاء».

يتنحى الراوى من جديد، ليخلى دائرة الفعل بين الملك وراعية الغنم «شوليت»، بعد أن فجر ما يعتقل بداخله من هواجس وأفكار ومشاعر.. أن شوليت تعلم مصيرها إن هى تزوجت من الملك، كما إنها تحب شاباً آخر من نفس طبقتها، لذا تواجه الملك برفضها الزواج منه قائلة:

«شوليت: هى واحدة أيها الملك لأنك لم تملكها بعد.. لكن ثق يا مولاى أنك حين تملك ستبحث من جديد عن شوليت أخرى.. دعنى لحبيبى أيها الملك.. كلانا، أنا وهو.. لا يملك أحدنا غير الآخر..».

وينهى المؤلف مسرحيته وقد أدرك الملك أنه لا يملك شيئاً، إذ تملكت منه الشهوة

الحسية، وجعلته كحيوان ضال يبحث عما يشبع جوعه الدائم.

نصل الآن إلي المسرحية الأخيرة -من مؤلفات منتصر ثابت- وهى مسرحية «ملك وراقصة» التي استلهمها مؤلفها من تاريخ المسيحية فى بشائرها الأولى، وقبل أن نعرض لدراستها دراسة تحليلة وافية، نود أن نشير إلى أن هذا الموضوع قد عالجته أقلام مختلفة فى الشرق والغرب، ولعل أشهر معالجة درامية له فى الدراما الغربية تلك التى قدمها الكاتب الأيرلندى «أوسكار وايلد» Oscar Wilde «١٨٥٦- ١٩٠٠» عام ١٨٩٢ بعنوان «سالومى Salome»، وهى دراما ذات فصل واحد، ولقد اهتم فيها وايلد بالجانب الدينى والقوى الغيبية، حتى أنه صور رد فعل الكون تجاه مذبحة القديس يوحنا تصويراً فنياً موازياً لمقدار الجريمة البشعة التي أحدثها هيرودوس فى حق البشرية عندما أنصت لكلمات الشيطانة سالومى، ولم يعرض وايلد لأى إتفاق ضمنى أو صريح بين سالومى وأمها هيروديا حول قتل المعمدان، وإنما اكتفى فقط بتجسيد نزعة شيطانية لا مبرر لها تقرر ذبح قديس فى مقابل رقصة سالومية رخيصة.

وفى مصر، قدم الكاتب المسرحى «محمد سلماوى» معالجة درامية بنفس العنوان «سالومى» ونشرها ضمن اصدارات دار ألف للطباعة والنشر فى الثمانينيات ثم قدمها المخرج فهمى الخولى على مسرح مقياس الروضة بمصر القديمة، وقد لعب بطولتها الفنانة «رغدة» والفنان الشاب «جمال عبدالناصر»، ولقد همس «محمد سلماوى» بالجانب الدينى فى معالجته، وأكد على الخلاف السياسى الدائر بين ثائر شاب يدعى «الناصر» وملك طاغية هو هيرودوس.

ثم تأتى معالجة «منتصر ثابت» مخالفة للمعالجتين السابقتين، وفيها يمزج النزعة الدينية بالنزعة السياسية من خلال جعل رغبة الملك هيرودوس فى الزواج من امرأة أخيه هيروديا أمراً محرماً فى الديانتين: اليهودية التي يدين بها هيرودوس، والمسيحية التي جاء يوحنا المعمدان ليبشر بأساسات تعاليمها، إن خوف هيرودوس من أن يثير يوحنا المعمدان زوبعة ضده باسم الدين، بعد أن اشترى ذمة جميع رجال الدين فى البلاد، قد دفعه دفعاً إلى وضعه فى زنزانة خاصة به.

يركز المؤلف على الحاكم الذى يتسم بالجبروت، وفى الخلفية -من خلال الوسائل المرئية والمسموعة- يلقى الضوء على مصير الشعب المحكوم بنصل السيف وشورى بطانة مقسمة، ففى الموقف الدرامى الأول يكشف المؤلف عن مدى وقع رقصة سالومى فى نفس عمها هيرودوس ثم يكشف عن القوى المهيمنة على المملكة مجسدة فى

الوزير- الذى يرغب فى السطرة على جموع الشعب باللين -وقائد الجيوش- الذى يود لو حكم الشعب القهر يقول الوزير:

«الوزير: لا يوجد حاكم يا مولاى يتمنى أن يحكم شعبه قهراً لكن حلم أى حاكم يا مولاى أن يملك قلوب شعبه حباً».

وهو ما يتعارض مع وجهة نظر قائد الجيوش الذى يقول: «قائد الجيوش: أى هراء هذا يا صاحبى.. اللين يجعل حياة الشعوب فوضى أى رومانسية حالمة تحكم بها (يقصد الوزير) لا غنى للملك عن السيف.. فالسيف يحمى هيبة الملك.. ويوقر احترام القانون فى الناس.. ويجعل سلطة الدولة آمرة».

ثم ينتقل المؤلف ليكشف لنا عن طبيعته الجبارة، وميله إلى القوة وإعمال القهر، وذلك من خلال نقلة حوارية تالية: إن الملك يميل إلى القوة ولكنه يرد حب شعبه له. فيتساءل عن كيفية الجمع بين هذين الرأيين.. تتدخل هيروديا وتقترح على هيرودوس بأن يعمل بنظام الثواب والعقاب، تقول له: «هيروديا: بأسلوب الثواب والعقاب يا مولاى سيكون هناك دائماً دافع وحافز للحب.. هو الثواب.. وسيمنع الخوف والرهبة يد الشر أن تمتد نحوك.. أو تغدر بهيبتك.. وهذا هو العقاب.. الثواب والعقاب يا مولاى سياستك التى تبحث عنها».

ومنذ البداية يبين المؤلف ميل الملك هيرودوس لأفكار هيروديا، وسيطرتها عليه ولذا يقرر أن يبدأ بتجربة هذه السياسة الجديدة -سياسة الثواب والعقاب.. فيبدأ بالثواب.. عالم تحقيق الأحلام بإشارة من يد الملك، ويختص سالومى بهذا الشرف.. يقرر هيرودوس أن تطلب سالومى أى شىء، حتى لو كان الطلب إمتلاكها نصف ملكه.. لكنها تتدلل بإنها لا تطلب سوى الرضا والحب فيصر هيرودوس أن يمنحها شيئاً مادياً له قيمته -كدليل على الثواب- لا مجرد كلمات جوفاء.

ثم ينتقل المؤلف لاستعراض عقاب الملك هيرودوس مرجئاً ثوابه، فيدخل ثلاثة رجال ومعهم رجل، فيأمر بدق عنق الرجل جزاء عقاب الملك ويستكمل حواره مع سالومى لاستعراض ثوابه يقول هيرودوس: «هيرودوس: اطلبى يا سالومى ماذا أعطيك، اطلبى ما يستطيع خيالك.. أن يتحمل تصوره.. بل اطلبى حتى مالا يستطيع خيالك أن يتصوره (...) إننى أقسم بنفسى أن أعطيك ما تطلبين.. مهما علا شأنه ومهما كانت قيمته».

وبينما تزيد هيروديا من كئوس الخمر ليهرودوس يزيد الملك انفعالاً بمدى أهمية أن تطلب سالومى شيئاً مادياً غالياً كثواب منه.. إيماناً بالسياسة الجديدة سياسة الثواب والعقاب.. سياسة هيروديا، فتطلب سالومى مهلة للتفكير وحور بينها حوار وبين هيروديا الحوار التالى:

«سالومى: أماه.. أسمعت؟ أننى دائماً فى حاجة إلى رأيك.. فكل خطواتى هى من رسمك أنت.

هيرودوديا: طبعاً يا ابنتى.. كيف لا أرسم خطواتك.. وأنت جزء منى.. ومصلحتنا دائماً مشتركة ومرتبطة».

وبعد خروجها معاً، يتوجس الملك خيفة من طلب سالومى.. ماذا لو طلبت حقاً نصف مملكته.. لقد أحس بالورطة التى وضع فيها نفسه.. وحين يكشف لوزيره وقائد جيوشه عن مخاوفه مما يمكن أن تطلب منه سالومى -ويعنفهما لأنهما تركاه يتورط فى هذه المسألة دون أن يتدخل أحدهما بالرأى والمشورة، ولا يجد الوزير رداً غير أنه لا يتدخل إلا للدفاع عن الحق، فى الوقت الذى يعرض عليه قائد الجيوش أن يسحب هذا الثواب كلية.. لكن الغرور والكبر يدفعان الملك إلى تنفيذ كل ما تريده سالومى.

ينتقل المؤلف بنا إلى ضية زواج هيرودوس من امرأة أخيه هيروديا، وموقف يوحنا المعمدان منه.. ويختلف الوزير مع قائد الجيوش حول معالجة هذا الأمر فيرى أن يوحنا المعمدان قديس له شأنه فى قلوب الأمة، ومن الخطل تجاهل حجمه وقوة تأثيره فى الشعب بينما يرى قائد الجيوش ضرورة إجباره على أخذ الموافقة أو الفتوى بزواج الملك من هيروديا لكن هيرودوس يميل لرأى الوزير وحين تعرض عليه هيروديا موقفها الشخصى من المعمدان قائلة:

«هيروديا: لقد ذهبت للمعمدان يا مولاى.. ذات مساء أرجوه.. أستعطفه.. أتوسل إليه... (...) نظر إلى والشرر يتطاير من عينيه.. وصوته يسمع كل الجموع (...) كان أهون على أن تبتلعنى الأرض أو أقتل نفسى لكننى أقسمت فى داخلى أن أنتقم..».

ينفعل الملك ويقرر محاسبة المعمدان على هذا السلوك، ثم يسأل سالومى إن كانت ترجوا أرضاً أو مالاً، إلا أنها تجيب بالنفى، فيستريح فؤاده من أنها لن تقاسمه الملك بطلب، وحين يكرر السؤال تجيبه بإنها تريد رأس يوحنا المعمدان على طبق يذل ا لملك، لكن هيروديا تحاول جاهدة بكل سبل المنطق أن ينفذ طلب سالومى ويقتل يوحنا

المعمدان الذى يقف أمام زواجهما عقبة عنيدة وقوية وتتدخل سالومى لتساعد أمها فى تنفيذ مطلبها الوحيد، ويحاول الوزير أن يقنع هيرودوس بأن يقلع عن فكرة قتل المعمدان قائلا:

«الوزير: ليتسع لى صدرك يا مولاى.. يوحنا رمز للدين فى رمزه الأبيض.. وأنت يا مولاى تريد أن تستخدم الدين لتكسب به السياسة.. وهذه هى النتيجة المنتظرة يا مولاى عندما يصبح الدين طرفاً فى السياسة.. فإننا فى النهاية يا مولاى نقتل رمزه بأيدينا..».

يضيق هيرودوس من حديث وزيره ويطلب رأيه أيطلق يوحنا المعمدان من سجنه أم يقتله يقول الوزير:

«الوزير: أترك يوحنا يخالف الرأى فلم يخلق بعد الإنسان الذى يوافق جميع الناس.. لم يوجد بعد الحاكم الذى يرضى كل الفئات والطبقات والأجناس.. مادمت تتحمل تبعيته فافعل رأيك.. وسيكون يوحنا الرافض -حتى ولو استمر رفضه- منارة حكمة.. عظمة حبك.. رحابة قلبك.. وسيبادلها حتماً يا مولاى الشعب.. حباً بحب».

يقتنع الملك برأى وزيره ويطلب من سالومى أن تطلب شيئاً آخر.

ويصف المؤلف استلاب الملك له فى وصف مرئى يقول: «تخفت الإضاءة وتضعف الأصوات، تدور هيروديا وسالومى حول الملك.. ومع الوقت يترنح بينهما»، وأثناء هذا التعبير الدرامى المرئى يضع المؤلف تعبيراً حوارياً موازياً دائراً بين الوزير وقائد الجيوش يتعجبان فيه من انصياع الملك لهوى سالومى وأمها دون إعمال عقله.. وأخيراً يأمر هيرودوس حاشيته قائلا:

«هيرودوس: إسمعوا يا أعاظم مملكتى.. إسمعوا يا كل قوادى ومشيرى.

لقد أقسم الملك ولن يحنث فى قسمه.. وحيث أن سالومى قد أصرت على رغباتها.. فليتحقق لها ما طلبته الآن (...) ليؤت برأس يوحنا المعمدان على طبق.. وليعط لسالومى قبل نهاية الحفل (....) ولتعلن الرسل فى كل مكان: إن هذا عقاب من يخالف السلطان، ومن يحرض الناس ضد رغبات جلالة الملك.. أو يعلن العصيان..».

وبالرغم من محاولات الوزير المستميتة ليقف الملك ويتأمل ما يتفوه به، إلا أن الملك يأمره بالصمت وأن يمكث فى بيته ولا يغادره وينهى المؤلف مسرحيته بمونولوج على لسان الوزير يستنكر فيه هذا الحدث الجلل، ويطلب منه الصفح لأنه لا يملك من أمر انقاذ رأس المعمدان شيئاً.

وبعد هذا العرض التحليلى لحدث مسرحيته «ملك وراقصة» يمكن القول أن متصر ثابت قد بدأ مسرحيته قبيل نهاية أحداث الحكاية الأصلية ذات الأصل التاريخى.. بدأ حدث المسرحية من نقطة حيوية وهامة وهى تعنى بأثر سالومى.. مشاعر الملك مع رقصتها فى الافتتاحية.. وقد بدأت مرحلة التعقيد فى نسج أولى خيوطها مع موافقة هيرودوس على ما عرضته هيروديا من نظام سياسى طرفاه الثواب والعقاب.. وبالرغم من أن الملك يقرر منح عطية سخصية لسالومى كدليل مادى دامغ على الثواب، إلا أن دافع هذا العطاء لا يعود إلى منفعة حقيقية تعود بالخير على المملكة، وإنما الوازع يبقى أساسه الهوى الشخصى.. ويستطيع المؤلف ببراعة أن يستثمر هذا الهوى -الذى صاحبته كئوس الخمر ومنادمة هيروديا له- فى إثارة عامل التشويق، بعد أن يؤكد الملك تملك الخوف منه، فقد تطلب سالومى مالا يستطيع أن يعنى به.. ثم يرشح ببراعة لوعى هيرودوس بمكانة يوحنا المعمدان فى قلوب شعب مملكته، وخطره كقوة ضاغطة يمكن أن تطيح بعرشه، وصحة مكانته كقديس بار يدافع عن الشريعة السماوية.. فى الوقت الذى يضع فيه المؤلف خيطاً آخر يزيد من حدة توتر الحدث، وهو إرجاء سالومى لطلبها وخروجها مع أمها ثم سرد هيروديا أثر المقابلة التى تمت بينها وبين المعمدان فى نفسها وأنها وعدت بالانتقام منه.. إلى جانب مقولاتها عن أثرها فى رسم خطى أفكار ابنتها سالومى.. وهذا يجعل المتفرج -أو القارئ- يتوقع موقفاً دراميا إجبارياً تصرح فيه سالومى بأن طلبها الوحيد هو قتل ذلك القديس البار يوحنا المعمدان.. ولكى يبقى تحول الملك مقنعاً يضع المؤلف موقفاً مرئياً صامتاً يلخص ما يمكن أن يدور بين هيروديا مع ابنتها سالومى والملك، وبما يمكن طرحه من مواد الإقناع، ليخلص بالنتيجة المرتقبة مع وجود تداعيات موازية قائمة بين الوزير وقائد الجويش، يرح خلالها -كانعكاسة لما يدور أمامهما من حوار- جريان توقع المتلقى تجاه تنفيذ طلب سالومى، ويؤكد المؤلف -فى خاتمة المسرحية ذات الصوت الواحد- أن بشاعة الحدث قد دفعت بالوزير إلى استنكاره وطلبه أن يصفح عنه ملك السموات والأرض عن ضعفه وقلة حيلته أمام جبروت ملك طاغية ويشير المؤلف إلى أن هذ ، المسرحية قد فازت بالجائزة الأولى فى مسابقة الإبداع المسرحى للمركز القومى لإعداد القادة بالمجلس الأعلى للشباب والرياضة عام ١٩٩٤، ممثلة لإبداع أحد أبناء الاتحاد الإقليمى لمركز شباب القرى بمحافظة الفيوم، وهى حقاً تستحق مثل هذه الجائزة لتمكن مؤلفها من التعبير الدرامى المتميز.

ويمكن ملاحظة -مما سبق عرضه من دراسة مسرحيات منتصر ثابت- أن ثمة ملمحين أساسيين فى هذه المسرحيات: الملمح الأول يختص بجانب منابع الاستيحاء عند هذا المؤلف وهو منبع واحد أساسى.. هو التراث، سواء كان تراثاً شعبياً -كما فى مسرحية «بعد أن نام شهريار» ومسرحية من يقتل شمشون- أو تراثاً تاريخياً دينياً -كما فى مسرحية ملك وراقصة، ويوضح من هذا الاستيحاء خاصية هامة، وهى إقامة جدل بين التراث وقضايا الواقع الراهنة، إذ يتعرض لقضية الإرهاب فى مسرحية بعد أن نام شهريار، ثم خلط السياسة بالدين- كما فى مسرحية ملك وراقصة.

أما الملمح الثانى فهو يختص باهتمام منتصر ثابت بقضية: الحاكم/ المحكوم، والصور المتردية المختلفة للحاكم ويمكن أن نستقرئ ملمحاً ثالثاً، وهو ملمح يربط بين المسرحيات الأربعة التى عرضنا لها، وهو يعتنى بدور المرأة فى السياسة والحكم، فالمرأة فى مسرحية من يقتل شمشون (دليلة) هى التى عرفت سر قوة شمشون وقضت عليه، والمرأة فى مسرحية ملك فى مملكة النساء هى الغاية لاأساسية التى تسعى إليها شهوات الملك ومن أجلها يتم العبث بمقدرات الشعب وتدنى ذمم رجال الدين، والمرأة فى مسرحية بعد أن نام شهريار كانت ملهمة الملك ومناط وعيه، أما المرأة فى مسرحية ملك وراقصة فهى التى أحالت الملك إلى مسخ يحقق رغبة أنثوية إلى الدرجة التى يقتل فيها قديساً باراً مثل يوحنا المعمدان.

الحلم بالفيضان

بين الأسطورة والشعر والطقوس

«أعمل روح العصر في هذا التراث سيشرق بما يراه من رؤية خاصة به» «فالجمال في النهاية هو توازن صحيح بين متناقضات».

وهذا ما جعل مسرحيته محاولة لتأويل النص الأسطوري القديم، وفق رؤاه الخاصة، يستبدل فيها، بالآلهة البشر، وبالسحر الفعل الإنساني، والفاعلية السلوكية.. هذا مع جعله «يحلم» حلماً مسرحياً، يقدك فيه المسرح كحلم ملون، يصنع منه حالة سحرية طقسية تمارس فيه شخصياته الكثيرة فعلها الدرامي والإنساني، فازدحم مسرحه بشخصيات ومجموعات تحتاج إلي بناء مسرحي ضخم إذ نجد شخصيات: إيزيس، أوزير، ست، نفتيس، أوزيرحات، ومجموعات خزنة الاخصاب، حراس الصدق، قادة، محاربون.

وقبل أن يتركنا نتابع مسرحيته راح يحدد ملامح جديدة وقديمة لهذه الشخصيات ليعطي التأويل مذاقه.

وحتي يدخل الملتقي إلي العمل وقد فارق السياقات القديمة، ودخل في حقول اضافية: في الأبعاد النفسية، والرموز، والملابس، والإضاءة.. ألخ كما استخهدم تقنيات «خيال الظل» والألوان، وحركة الشخصيات لتساعده علي بيان مقصده من هذه العناصر كلها.

تقوم بنية هذه المسرحية علي تقسيم منضبط بين الأجزاء: حيث يقسمها الكاتب إلي ثلاثة فصول يضم كل فصل منها خمسة مشاهد، كما يعطي لكل فصل اسماً علي التوالي: الورثة، الصراع، الحكم، وهو تقسيم يتفق مع الحركات المسرحية الكبيرة المتدرجة بين الفصول حيث يرث «ست» الملك وحده في نهاية الفصل الأول، وتقوم الثورة علي ست في الفصل الثاني فينتهي بمقتل أوزير ثانية بسيف «ست» الشرير، بعد أن تكون ايزيس قد حملت بحورس «المخلص».. أما في الفصل الثالث والأخير نحن أمام انتصار حورس الذي يباركه «رع».

وهي نفس الحركات الكبري في الأسطورة القديمة.

ويكشف هذا حرص المؤلف علي النص القديم علي الرغم من رغبته في تأويل القديم بالجديد. ولهذا مزج الكاتب بين تداخلاته الكثيرة والأسطورة «بالسرد»

و«الوصف» إلي حد جعل السرد شخصية مهمة أو عنصراً جوهرياً في بيان فكرته وبيان اسقاطاته الفنية علي هذه العناصر الخاصة بالديكور والإضاءة والصوت والموسيقي واللون والملابس ومستويات الكلام ومستويات خشبة المسرح.. ألخ وكذلك مستويات لغة الحوار التي تقترب من الشعر في أحيان كثيرة. وتقترب من المباشرة الوعظية في أحيان أخري كما يحاول الكاتب أن يقلد لغة الطقس الجنائزي الفرعوني إلي جانب محاولته الدائبة في قطع الصلة الحادثة بيننا وبين صالة العرض، لندخل في ابهامه الفني.

يقدم - لنا- عبد المنعم عبد القادر، مسرحيته «الفيضان» مسمياً إياها «مسرحية مصرية» أي مسرحية تعيش في عالم مصري- قديم- يتيح له، أن يفضي بمكنونات نفسه عن أساطيرنا المصرية القديمة، وعن الواقع المصري في الوقت نفسه، وليس هذا العمل المسرحي الوحيد الذي يوظف فيه اهتماماته المصرية القديمة والحديثة، فله «حيرة الفرعون» مجموعة قصصة وأحزان أوزير» شعر مما يكمل معه دائرة الأسطورة القديمة، ايزيس وأوزوريس.

ولا يخفي الكاتب مهمته الفنية والفكرية، إنما يصرح بها قبل بداية نصه المسرحي، فقد عالج مهمته وموقفه في مقدمة نظرية لخص فيها ذلك بقوله «فكان محتماً التماس الأصالة في لحظة التحدي كسلاح للمواجهة وعنصر من عناصر النهضة».

«والنهضة لن تكون إلا في أفق التنوير، وهذا بدوره يبدأ في الأدب والفن والفكر قبل أن يبدأ في أي مجال ولقد سبب تداخل هذه العناصر وتجادلها داخل النص صعوبة في متابعة، فالمستويات عميقة وكل حركة أو لون أو ضوء يقصد به شئ، مما يجعل التنفيذ علي المسرح محتاجاً لامكانيات عالية الجودة والتعقيد.. وهذا ما جعل السرد يقترب من مساحات الحوار في هذا النص، لأن المشهد هو المقصود وليس مجرد العبارات التي تقولها الشخصية. لهذا يحتاج هذا النص إلي قارئ خاص، ومخرج خاص ومسرح خاص يضع اخر ما وصل إليه المسرح من تكنولجيا تحت امرته، لهذا الاقتراح أن يكون مسرح دار الأوبرا الجديد «الياباني الصنعة» هو مسرح هذا النص لأننا نحس باستمرار أننا مجموعة من المتلقين أمامها مجموعة من الفنون الجميلة داخل مساحة النص والمسرح. ولعل ما يخيله «عبد المنعم عبد القادر» في هذا النص مقدمة لمسرح مصري يتفيد من فنوننا الأدبية والتشكيلية والجميلة. ولدينا من المتخصصين في هذه الفنون الكثير.

يحدد الكاتب الصراع الدرامي بين نقيضين، يتغايران وفق موقف الشخصية من بقية

الشخصيات: ويبدأ التناقض علي لسان «ست» «رمز الشر» بين الحقد والعدل، فهذا ست يخاطب رع.

- أرايت إلي القسمة يا نفتيس، اعطونا القوة والنصر وأخذوا الخصب، اعطونا الصحراء واخذوا الأرض السوداء ما هذي القسمة يا رع؟!

بينما يقف الطرف الثاني إيزيس وأزوريس، ومشكلتهما شعبهما.. وهذي ايزيس لأوزوريس ممرضة:

- انهض يا ملك الأرض السوداء، انهض، ادرك شعبك في صدق الفعل، قد أطبق ليل الغفلة يا قلب العشق النابض.

ويتجمع الطرفان في حوار ساخت يعري جوهر الصراع بين الملك والعدالة هذه المرة.

- أوزير «يست»:

ماذا تفعل في نفسك؟ كيف علوت فلم تبصر شيئاً في الأفق غير الظل الملكي «بست»..

- ست لأوزير:

أنتم يا أوزير مازلتم في شرنقة السحر أما نحن فنحن الفعل- أوزير «لست».

لكن القوة عمياء.. القوة تجعل شعبك أفراداً.. وتحيل اللحظة ذرات لا تحصي، لا يجمعها غير السحر.

ومن هذه اللحظة يتضح الصراع بين «الفعل القاهر للعشق والحب الذي يجمع شتات الشعب ويحضه علي العمل» لكننا نجد النهاية، واضحة، وهي أن يتحول «السحر الأوزيري» إلي «فعل أوزيري» علي يد «حورس» مجدد مجد أوزير، والمنتصر بإرادة الشعب، بينما يختفي «ست» ليلعب دوره سراً: حيث نري نهاية المسرحية ترسم هذه اللوحة الأخيرة.

«يصور أشخاص المسرحية في مقدمتهم حورس من أنحناءة الأرض علي شاطئ النيل. حورس يقول بينما هم يصعدون واحداً بعد الآخر، وبعدهم الفلاحون والفلاحات، يحملون جميعاً الأهلة بينما حركة الشمس مستمرة:

- لم يقتل ست.. سيعود إلي الأرض السوداء بألوية النار من يحرث ينجح»

وهذا ما يحقق مقولة الكاتب، إذ تتكامل شمس الفعل ويسقط كل السحر، ويتعرف شعب «حورس- أوزير- إيزيس- نفتيس» أن الأرض السوداء مانحة للخير، ومستقبلة الفيض، لا

تأتي بخير إلا عندما يتوحدون في عمل جماعي يهون هذه التربة الخصبة من التفتت، وأن البشر والخير وجهان لعملة واحدة يختفي وجه منها حين تعرض الوجه الآخر.

ويعالج الكاتب من خلال هذا الصراع الآلي ما يتسرب في قلب الشعب منذ آلاف السنين من الحزن، والخوف، والغناء.. ففي كل موقف نري الكاتب يستعرض امكانات هذا الشعب الفنية، وأدواته العلمية وهم يشاركون الفراعنة الآلهة والفكر ولقمة العيش.

وقد حاول الكاتب أن يجعل المسرحية كلها عملاً طقسياً- كما ذكرنا- بالأيحاء الفني واللغوي.

وحاول أن يقلد لغة الطقس الجنائزي فعلي سبيل المثال: نراه علي لسان أوزير يقول:

- يا ابن الانسان معناك بصير، وسميع، معناك الأكبر يسكن في الأكبر، معناك محيط، فترفع أن تأخذ بالغزو، وأعرف أنك إن تغز وتزرع قهراً وشريعة سيف يبتر نصفك، يا ابن الإنسان، حاذر فيض الدمعة من عين الطفل فمن فيضي يأتي الطوفان.

كما ترتفع لغته إلي حيز شعري واضح في لحظات الاحتكاك الدرامي والانفعال الشديد كما نراه علي سبيل المثال في وصية الختام:

«اضرب محراثك في بطن الأرض بعيداً تعطيك السر
لتتم الأعراس
أنهض يا هذا الشعب إلي الفعل الخطب
وأخرج من أسر زمانك
إن تخرج تدخل في الغد
ينكشف المستور عن الأشواق
تعانق قدر الإنسان
يتكامل فيك السبع الكتر

وقد كتبت هذه العبارات بشكل السطر الشعري لنلمح ما فيها من موسيقي شعرية، تكاد توزن بالتفصيلات.

وبعد

فنحن أمام نص مسرحي متميز، حشد له الكاتب كل امكاناته، وحلم بمسرح له خصائص شعبية وجمالية متميزة، وهذا العرض، مجرد لفت للأنظار لمعاودة القراءة فيه، ونحن ننتظر الأعمال الآتية.

فى لغة المسرح

المسرح السكندرى بين:
العامية والفصحى
الشعرى والنثرى
نموذج تطبيقى

لغة المسرح السكندرى
بين العامية والفصحى

تمتلئ الاسكندرية بمجموعة كبيرة من كتاب المسرح المجيدين، ومعظمهم له باع كبير فى كتابة المسرح الشعرى والنثرى. وتتشابه الاسكندرية فى ذلك مع كتاب المسرح فى دمياط. ونسأل ــ كغيرنا ــ هل للبحر أثر فى استواء المسرح فى هذه العواصم البحرية؟! فكما نجد يسرى الجندى وعلى سالم ومحمد أبو العلا السلاموني ورأفت الدويرى فى دمياط نجد فى الاسكندرية: مهدى بندق، عبد اللطيف دربالة، حجاج حسن أدول وانور جعفر، محمود البربرى، أحمد خضر، حامد عبدالسميع رجب، محمد ابو ضاوى، صبرى على عبد الرحمن، محمد عبد الوهاب صقر، مصطفى نضرين، أحمد رفعت عبد العزيز، ولا ننسى فى هذا المقام المرحوم الشاعر المسرحى

الكبير أحمد السمرة الذى اهدانى اعمـاله قبل وفاته بفترة وجيزة، ولم اتمكن من الكتابة عنها حتى الآن.. ولكننى أذكر بريادته للمسرح الشعرى السكندرى.

ولا ننسى ان الاسكندرية ــ ولا تزال ــ تمتلك منذ عصـر الرومان ومـا قبله مـسرحـا بنيت خصيصا للتمثيل امام متـفرجين، منذ اكثر من ألفى سنة ميلادية، كما أنها حظيت بفلاسفة وكتاب وشعراء زاوجـوا بين اليونانى والرومانى، وكانت الاسكندرية عاصمة ثقـافية لمصر القـديمة. وميـناء حديثـا يصل مصـر بأوروبا، بل احتـضنت الاسكندرية الجاليات الاجنبية ومسارحها قبل ظهور المسرح فى القاهرة الحديثة.

نعم، لقد مـثلت الجاليات الاجنبـية مسرحـا بلغاتها الأجنبـية قبل أن تعرض مـسارح الاسكندرية المسـرح المكتوب بـالعربيـة تاليفـا او ترجمـة مـثلما حـدث مع فرقـة سليم النقـاش وفرقة أبى خـليل القبـانى، ولهذا لا نسـتبعـد ان تنشط المؤلفـات المسرحـية فى الاسكندرية، وأن تتعدد طرق كتاباتها بين النثرى والشعرى، التاريخى والعصرى.

ولنبدا بالمسرح الشـعرى فهو اقدم الأشكال المسرحيـة ولندرس لغة هذا المسرح الحى. لأن المسرح المنقسم الى نثرى وشعرى ينقســم وفق لغته.. ولا ضير من أن نشير فى ثنايا التحـليل اللغوى إلى مـا يخص الماده المعالجـة دراميـا، والموضوع الذى يحـمل حوادث وصراعات الموضوع. ومن ثم ندرس لغة المسرح فى الاسكندرية.

والمسرح الشعـرى هو أصل الدراما فى العالم. إذ ليس هناك مسـرح فى العالم القديم إلا وهو شعـرى.. أما المسـرح النثرى فهـو نتيـجة للتطور الذى حدث فـى العالم، ومن ضرورة التـغير التى وضـعت النثرى مـوازيا للحياة، ووضـعت الشعـرى الجليل موازيا للماضى وتراثها المسرحى واللغوى.

ولنبـدأ بالشاعر مـهدى بندق صـاحب الملك لير المنشـورة بدار الوادى ١٩٧٨، وريم على الدم ١٩٨٠، والـسلطانة هند ١٩٨٥ وليـلة زفـاف إلكتـرا ١٩٨٧، وقــدر الله أو غيلان الدمشقى ١٩٩٠.

وهو شاعر بالضرورة ونشـر عشرات القصائد قبل أن يخرج مسـرحيته الأولى. ولابد أن نشـير هنا بداية ان مـهدى بندق يهـيم بالتنظير للـمسرح والفـنون بعامـة، فقد نـشر دراسات عن الدين والفـن،منذ وقت مبكر وقبل أن يصـدر ديوانا أو مسـرحية شـعرية، ويعنى هذا انه يحـاصر الظاهرة الشـعرية والدرامـية من جـوانب متـعددة تشـمل النص الشعرى «القصيدة ــ المسرحـية الشعرية »إلى جانب الدراسة المبكرة عن «الدين والفن»

تلك الظاهرة التى جعلت الفن دينا منذ العصور الأولى للإنسان فى منطقة الحضارات النهرية القديمة.

ولا ننسى أنه كتب المسرح النثرى قبل المسرح الشعرى ومع كتابة كتابه الأول «الدين والفن» فكتب عام ١٩٦٥، سفينة نوح الضائعة وفى عام ١٩٦٦ كتب الحلم الطروادى عام ١٩٨٥ وغيط العنب ١٨٨٢ سنة ١٩٨٥.

وهذا يشير الى ان الشاعر والكاتب مهدى بندق قد امضى قرابة ثلاثين عاما من الكتابة والمعاناة. اهلته ان يحصل عام «١٩٩٣» على جائزة الدولة التشجيعية، كما ان حركته الدائبة بين ثغر الاسكندرية وبقية الاقاليم المصرية قد مكنته من متابعة ما يجرى فى مصر الآن، مراجعة على ما كانت عليه مصر من قبل، لذا يمتلك مهدى بندق حسا سياسيا واجتماعيا وتاريخيا مكنه من كتابة أجوائه التاريخية الجليلة، مسقطا عليها ما تعانيه مصر والعالم المشابه لها من الآم معاصرة تحت وطأة الظروف الدولية القاسية التى تمكن القوى ضد الضعيف.

فلقد عاد مهدى بندق الى اثينا القديمة، واليونان القديمة ليكتب عن الحلم الطروادى، وليلة زفاف الكترا «من بعيد» ورجع للتاريخ الاسلامى والاوربى النهضوى ليكتب الملك لير، وريم على الدم والسلطنة هند، وغيلان الدمشقى التى حصلت على جائزة الدولة التشجيعية.

ولا شك فى ان المسرحية الشعرية الاولى لمهدى بندق هى محاورة مع الملك لير لشكسبير، وانها هى وريم على الدم، تحملان خصائص الطلوع الاول للشاعر وهو يكتب بأدوات شعرية ودرامية. ففيها التوجه العام للشاعر اعنى العودة الى التاريخ والافادة من حبكته فى صياغة المسرحية الشعرية المعاصرة، وهذا ما ظهر فى مسرحيته الناضجة السلطانة هند ثم ليلة زفاف الكترا، وغيلان الدمشقى.

اما السلطانة هند، وهى فى التاريخ زوج الملك المؤيد فهى مسرحية تدخل الشاعر الى العصر المملوكى بين مصر والشام. والعودة للعصر المملوكى دائما تعطى الكاتب فرصة رصد اجهزة السلطة الرسمية، ومن يتعاون معهم فاقدا ارادته كالقاضى او رئيس الشرطة او المؤرخ او الحارس او الحاجب او المنافقين من الفقهاء والعلماء والمثقفين. وهذا ما رصده نهدى بندق فى القرن التاسع الهجرى فى نهايات العصر المملوكى وجو التاريخ بالقطع يعطى الشاعر فرصة واسعة لتفهم تفصيل بعيدة تشبه فى بعض جوانبها ما فى رؤية الشاعر، وتعطيه فرصة للتدخل بخياله الشعرى والتاريخى للاستفادة من

المسكوت عنه فى هذا التاريخ، وكان يمكن للغة مهدى بندق ان تحلق فى سماوات عالية مع هذا التاريخ الا انه ـ كما هو ظاهر من لغة النص ـ اثر ان يكون مفهوما لاكبر عدد من المتلقين، خاصة وانه يضع نصب عينيه تنفيذ المسرحية وغيرها على المسرح.

ومن ثم جعل خيالها يعتمد على التشبيه ذى الأداة والاستعارة القائمة على الإضافة بين حسى ومعنوى أو بين مضاف ومضاف إليه، ونجد أن الصورة الشعرية فى هذه المسرحية لا تقوم بالدور الجوهرى، بل نقوم بوظائف مساعدة للنظام اللغوى الذى ارتضاه مهدى بندق لمسرحيته هذه، اعنى التوجه المباشر للمتلقى دون زخرفة أو اثقال للجملة أو الصورة الشعرية أو المشهد الشعرى الدرامى كله بما يمكن أن يكون إضافة للنص والسياق، وبالتالى فهو يعتقد أن وظيفة اللغة التوصيل فى المقام الأول: يقول على سبيل المثال:

فرج ـ لكن قدرى أن أجلس مختبئاً
كفريسة صيد تتناوشها الريح
وانفاس الصيد
ما أفظع أن تترك أعداد الأمة
كى نتقاتل نحن على السلطة ....ص٢٤.

وكما يقول فى ختام المسرحية:

الزغبى ـ شعب لو يستيقظ يوما
سيسير العالم خلف خطاه
نحو سلام لم تعرفه الأرض ....ص١٣٩.

وفى ليلة زفاف الكترا يعود إلى العصر اليونانى المجرد. ويجرد من مجموعة شخصيات شخصا واحداً. ويقسمها فصلين، ويبدل فى علاقات الحكاية الاسطورية القديمة عن الكترا ابنة اوديب. وقد استخدم حيلا جديدة فى الكتابة لكى يعطى الفرصة لطول النفس الشعرى. فطالت المونولوجات الدرامية عن المسرحية السابقة، ثم تحرر الخيال الشعرى قليلا ليستفيد من الجو الاسطورى المحيط بالمسرحية.

وقد وضح ذلك منذ بداية المشهد الأول حين يقول على لسان الفلاح. وهو وحده فى الكوخ، فى شكل افضاء نفسى وشعرى يقول:

ها هو الدهر المحاصر

يحتوينا بين ميلاد بال معنى وموت تافه مجهول نحن أبناء الشقاء الراضعين اليأس من ثدى الذبول قد تعاهدنا أمام النطقة الأولى على وأد الأمانى فى السرائر ....ص٩.

ثم يجعل الحكمة تسيل من فم عمران قاطع الطرق يقول:

عمران ــ لا تسألنى عن عملى الرسمى
بل سلنى عن عملى الأصلى
انى يا سيد، قاطع طرق متأصل
لكنى منذ مجئ القيصر أحبطت
وصرت بلا دور كالنخلة دون حدائق
أو كعقارب ساعتك إذا خرجت عن ميناها
أو كطلاء الشفتين بلا ثغر امرأة حسناء ص٢٣

وواضح من العبارات المخطوطة أن طريقة تشكيل الجملة الشعرية لم تتغير عند مهدى بندق فى هذه المسرحية. بل واصل مع طريقته فى المسرحية السابقةق بفارق واضح هو رحابته الخيال فى هذه المرة. وهو يفعل كما يقول «الشخصى» «لواعد»:

الشخص ــ ولقد خلقت نموذج عمران القادم من عهد بائد/
كى اختبر حقيقة باطنك من الداخل
فإذا بك تجعل هذا العمران الموتور
فى قصتك الإجرامية بطلاً كوميدياً وظريفا ليقلده الناس ص٥٢ ــ ٥٣.

ورغم التدخل الواضح للمؤلف، بطريقة بريخت، ومحاولة شد الماضى للحاضر لم يتخلص مهدى بندق من المباشرة بسبب تحريه الدقة فى الحوار فى كثير من المواقف الدرامية فى هذا النص. حتى أننا نحسه يلعب لعبة لغوية ودرامية واضحة تحاول إيقاظ المتلقى كما كان يهدف فى نهاية مسرحيته السابقة «السلطانة هند» ليجعل التوازن والتطابق بين عقدة اليكترا وإنكار الذات، او البحث عنها فى الشخصية المعاصرة. ويتضح هذا من الحوار الأخير فى النص بقوله:

الكترا ــ ماذا تفعل
ما تفعله لم نكتبه فى النص التفق عليه/
لن يقتل أوريست الأم الآثمة هنا

مفروض أن تلقى خنجرك وتجثو تلثم قدميها..
الفلاح ــ «يدور كالمطعون هنا وهناك» آه!
لن ينبئنى أحد من هذا الكائن فى جسدى
الا هذا الخنجر
الكترا ــ «بهدوء كامل» فاسأله إذن
الفلاح ــ عشرة أعوام وأنا اتمرغ فى وحل الانكار
ما كنت أنا رجلا فى نظرك بل شيئا

ص٧٢ ــ ٧٣

وهكذا يعاود مهدى بندق لغة خاصة أكثر حرية فى هذه المسرحية بالقياس لسابقتها كما أنه كان يسعد بهذه النصوص لكتابة المسرحية الأخيرة «غيلان الدمشقى» التى تعود إلى العصر الأموى، حين كانت الدولة تعتز بكل ما هو عربى فى مواجهة كل ما ليس عربيا مهما يكن نوعه أو جنسيته وينتقى مهدى شخصياته فى فترة حكم هشام بن عبد الملك وهى الفترة التى شهدت التوسعات الإسلامية فى آسيا وأفريقيا، كما شهدت تسلط الحجاج بن يوسف الثقفى، باسم البيت الأموى الحاكم.

وهى الفترة التى سادت فيها افكار المرجئة للتخلص من الفتنة الكبرى البادية بمقتل عثمان ثم على بن أبى طالب ثم ابنه الحسين بن على بن أبى طالب.

ويضع المؤلف مسرحيته على حد الصراع بين الدولة الأموية الظاهرة الظالمة، وبين الدولة الأموية السرية العادلة. ومن ثم اختار لحظة تاريخية ظافرة فى تاريخ العرب، ولكنها لحظة صراع درامى مكثف واضحة الدلالات. واختار بقية الشخصيات كما فى السلطانة هند من المحطين بالسلطة سواء اكانوا توابع لها، ام كانوا مناهضين لها. بينما يظل الشعب يقوم بدور الكروس فى هذه المسرحيات جميعا.

وتظهر لغة هذه المسرحية رغم حدة الصراع ووضوح اطرافه الى لغة ذهنية تهتم بالفكرة، وتزداد هذه الذهنية لدى الشخصيات العاملة للفكر مثل القاضى الاوزاعى الفقيه:

حين يقول على سبيل المثال:
الاوزاعى ــ «يبدأ مترددا ثم يلبث أن ينطق»
أن أم رجاء .... لم ترش الأمير

بل اراها .... قدمت شيئا اسمية هدية
والنبى ــ عليه صلى الله ــ قد رضى الهدية
والشريعة
لا تمانع فى نكاح الأربعة
فالذى قد طاب بالمهر المسمى قد احل بلا جدال
والطلاق وأن رآه الله بغضاً
ليس كفرا أو خروجا عن ديانة
والجوارى فوق هذا
قد أبحن بغير حدأو عدد ص٢٩

وكان يمكن لمهدى بندق أن يوظف حده الصراع وكثرة المواقف الحرجة التى تمتلئ بها المسرحية إلى افق استعارى مجنح، ولكنه كعادته يسيطر على النص، ومن ثم يتقمص هو كل الأصوات الدرامية، وهنا يبرز غيلان البطل استثناء من سيطرة الشاعر فى بعض مواقفه الباكية على سبيل المثال فى مشهد السجن يقول غيلان لصالح:

اشفقت عليك وانت تواجه لا جلادك بل ربك
تتحداه لكى يتجسد، حاشاه
تتحداه ليهبط من علياء العرش
كى يمسك سيفا يقطع اعناق الكفرة
لكن الله تعالى خلق الإنسان ــ بما اوتى من قدرات ــ
نفسه
وأنا ادركت الآن بان الحرية قدر الله..

ص١٠٩ ــ ١١٠

ويعنى هذا أن الشاعر مهدى بندق وهو يسيطر على لغة النص يهتم ــ فى البداية ــ باتصال الرسالة أولاً ، لانه مؤمن بان للفن دوره فى بناء الواقع والإنسان، ومن ثم تسيطر الرسالة وتسيطر لغتها على المسرحية الشعرية، خلال النماذج التى عرضناها فى هذه الوحدة من البحث فهى طريقة «مهدى» فى تشكيل النص الدرامى الشعرى، حتى فى قصائده. ومن ثم فهو متسق مع نفسه فيما هو مكتوب، واى تدخل من الناقد لتوجيه

وجهة نظر الشاعر لشئ آخر مما يكتبه تعنى أن يشترك الناقد مع الشاعر فى كتابة النص، وهذا ضد حرية المبدع.

واری أن حيرة مهدى بندق اللغوية ومحاولة وضع لغة خاصة به فى المسرح الشعرى بخاصة هو موجود أمامنا. فامام مهدى نماذج سابقة للشرقاوى وعبد الصبور ومهران السيد وأبى سنة وغيرهم. فاثر أن يقف فى صف الدراما أكثر من صف الشعر.

ومن ثم كانت الدراما غالبة على الحس الشعرى الذى تقلص داخل عروض السطور والجمل خلال هذه المسرحيات.

وتختلف اللغة تماما فى المسرحية النثرى لدى مهدى بندق حين يعالج بالعامية المصرية مسرحيته «غيط العنب ١٨٨٢» على سبيل المثال: ولكن الأغانى التى يرددها المغنواتى العجوز خادم السيده آسيا مالكة غيط العنب، تبرز الفارق بين اللغتين، ولكن مهدى يحترف العامية هنا. ويدخل إلى عمق الحياة المصرية خلال مائة عام أو يزيد، وفى الاسكندرية بخاصة، مجرى الأحداث والواقع. وهذه قدرة لغوية خاصة تحسب لمهدى، لانها قريبة من روحه، روح الواقع المصرى بلغته وعلاقاته. لانها أقرب الى الرسالة التى يود توصيلها.

ولعل ذلك ما جعله يزيد من رقعة الغناء الشعبى، بكلماته الموروثة وايقاعه القريب من الوجدان المصرى. بل لأنه يحمل حكمة الشعب معه، ولكنه مع ذلك الوجدان المصرى يضع بعض جمل وعبارات البروفيسور بلغته الفرنسية ورد عزيزة عليه مثلاكما فى «ص٥٧ ــ ٥٨» من المسرحية. وهذا امر يفترض معرفة المتلقى قراءة وكتابة باللغة الفرنسية أو غيرها. وهذا غير موجود فى الواقع حتى فى اوساط التعلمين فى حين انه قبل هذه الجمل الفرنسية يجعل البروفيسور يتكلم بالعربية والعامية، فلماذا يصر مهدى على هذه الجمل؟ ربما له هدف آخر. ولننقل بعضها لتوضيح وجهة النظر هذه:

دسوقى: مسلة زى عامود السوارى بتاعنا

البروفيسور: بالضبط مسيو دسوقى نقلها حملة نابليون من هنا إلى هناك

دسوقى: يادين النبى ده احنا اتسرقنا بقى!

الحمد لله اهى عزيزة وصلت وهى اللى بتعرف تتفاهم معاك وبعد هذا الحوار العامى العربى تنقلب اللغة فجأة الى فرنسية وأن يمكن أن تتواصل، كما حدث فى الاستشهاد السابق يقول:

البروفيسور: Ma Petite Fille, Mon chere semblsble

عزيزة: Monsieur Isaque, Mon chere quand Vous etes arrive a. Alexandrie?

«ص٥٧»

فما لزوم هذه اللغة الفرنسية والنص يتوجه بالعامية المصرية ترى الا يحتاج المتلقى إلى ترجمة؟ ثم يعود الحوار مرة أخرى للعامية مع مسيو ايزاك مرة أخرى وهذا يؤكد ضرورة حذف هذه الجملة الفرنسية.

بل هناك ترجمة سريعة تاتى تحتاج للدقة حين يتراجم الكاتب ci tragicli parole إلى انها مشكلة عتيقة زد على ذلك الاخطاء المطبعية الواضحة فى الجمل الفرنسية.

«ص٦١»

والنص على المستوى الدرامى، مكتمل وهو مكتوب بنفس هادئ وقدرة وامتلاك، ولكننا حين نلاحظ هذه الملاحظات اللغوية، فاننا نطمح مع الكاتب إلى تكامل العناصر. ذلك أن اللغة خاصة هى مفتاح النص وخاتمته.

«٢»

أما الكاتب المسرحى عبد اللطيف دربالة، فقد اتخذ طريقا لغويا استراتيجيا وهو يضع نصب عينيه انه يكتب بلغة العالم العربى. ولذلك فمعظم مسرحياته بالفصحى البسيطة التى تتناسب مع طبيعة الموضوع المعالج والقليل من مسرحياته بالعامية ويعنى ذلك أنه وهب نفسه للمسرح العربى، يكتب فيه بلغة رصينة تضعه ضمن سلسلة الكتاب المسرحيين الذين يؤسسون للمسرح العربى المعاصر لغة جديدة فصيحة.

وهو بذلك لا يستسلم لدعاوى مطابقة اللغة لعلم صاحبها، او اميته ولا يستسلم للخلاف الحادث للهجات بين بحرى وقبلى وشرق وغرب، انه يخرج من ضيق يحسه أمام الشخصيات بمعنى انه لا يستسلم للغة الشخصية الدرامية، وإنما يسأل نفسه سؤالا، ماذا يمكن لهذه الشخصية أن هى نطقت بالعربية ويعنى ذلك أنه يقدم لغة مقترحة على الشخصية فى عدة مواضع.

وهذه اللغة بالقطع مستفيدة من محاولات سابقة لرواد المسرح العربى أمثال محمود تيمور، وتوفيق الحكيم وغيرهما.

وهم لا يعدون التعبير بالعامية عاراً على المؤلف وانما هم قاصرون الى لغة تضمن لهم انتشارا بانتشار العربية فى الجغرافيا والتاريخ.

وهناك ما يشجع دربالة نفسه على المضى فى هذا الطريق وهو متابعة الرواد لاعطاء المسرح هالة محترمة من لغة محبوكة مكتوبة فى صبر وتأن، ولهذا تدخل مسرحياته فى خريطة المسرح العربى المعاصر، وتذاع بالبرنامج الثانى وتأخذ وضعها الدرامى فى تاريخ مسرحنا المعاصر.

وحتى يساعد دربالة نفسه ولغته الاستراتيجية، اختار لهذه اللغة موضوعات إنسانية يمكن لها ان تهم قطاع كبير من المتلقين: كالصراع على المرأة، والصراع على السلطة، وتزييف المفاهيم، أنه باختصار يختار وسطا وبيئة إنسانية بقضاياها وشخوصها وصراعتها، لتتفق مع فصحى اللغة.

وعلى الرغم من رغبته الملحة فى تعرية الظلم، وفضح تسلط الأقوياء الا أنه يقف مع استعمال «الحيلة» لينتصر الضعيف على القوى والمظلوم على الظالم وهنا يتورط الكاتب فى الواقع أنه يعرى مباشرة فى معظم الاحيان، ويرمز فى أقل المواضع إلى ذلك. وهذا ما يجعل مفردات: القتل، والشنق والموت كثيرة فى هذه المسرحيات، أنه يرى الخلاص من الشر خلاصا جذريا بالموت وليس بإصلاح نفس الشرير. فقد جعل «الكلب» الاجرب الضعيف فى مسرحية «الاجلاف ينصبون المشانق» يقتل العمده زعيم الشر فى نهاية المسرحية، وأمام الناس جميعاً حين يحاولون إنقاذ العمدة من براثن الكلب بضرب اعيره نارية.

عامر: قفوا قفوا لا تطلقوا الرصاص

«لا يسمع صوت الكلب»

«يدخل عامر بحذر إلى الغرفة .. يصرخ»

العمدة قتل .. العمدة قتل .. الكلب اكل رقبته والرصاص إصابه

عمرو: والكلب؟!

عامر: لقد هرب من النافذة الخلفية

«نباح كلاب يتردد فى القرية بشكل مستمر ومؤرق»..

ظلام ..

«١٨١ ــ ١٨٢»

فهو يريد توصيل رسالة عنيفة ليفيق المتلقى بصدمة او بمفاجئة مرعبة.. كما أن المعنى

الإنساني الواضح فى مسرحياته الأخرى يؤكد تبنيه الفصحى، التى يدعمها الكاتب بكثرة الأشارات المسرحية، والتوجيهات الحركية حتى أننا نحس حرص الكاتب على تقيد المخرج بهذه لإشارات والتوجيهات ليضمن وصول رسالته كما يتصورها إذ قليلاً ما تخلو عبارة من اقواس لمؤلف لتدخل بين الشخصية والموقف واللغة.. أى أن هناك لغة موازية لاستكمال اللغة الأولى وهذا أمر مهم فى سيميولوجيا المسرح المعاصر.

يضاف إلى ذلك التكثيف اللغوى الواضح الذى يجعل الموقف الدرامى مشتعلاً، جاذباً للمتلقى دائماً، واعتقد ان كثرة الإشارات المسرحية المساعدة للغة، جاءت للمساعدة فى تركيز اللغة فبدل ان تنطلق الشخصية بالمزيد وبدلا من ان تقول ما يشرح ملامحها، أو طريقة حركتها، دفع الكاتب هذا الأصر عن الشخصية وجعلتها مسئولية الكاتب نفسه، وبذلك خفف عن لغة الشخصية الكثير. ونورد هنا مثالا يوضح هذه التقنية الدرامية اللغوية من مسرحيته «الخروج» فى الحوار بين الضابط والمثقف إلهامى:

«يوجه الضابط» «من خلف مكتبه» الصورة القذرة تتكرر باستمرار تفقدنى حيويتى. وتحطم فى كل بناء تماماً. «يقاطعه الضابط بضحكات بلهاء» كلما انكرت اننى إنسان هش واعتقدت انى قوى جرفتنى محنة جديدة وقادنى اليها القدر بغية عذابى الدائم «بينما تنطلق ضحكات الضابط .. يصرخ الهامى» ثق تماما ايها الوحش القذر أن الانقاض التى عاهدتها لتهدمها بسهولة كلما زرتنى استيقظت «يصرخ ويكررها أكثر من مرة» البناء سيرتفع.

الضابط: «يضحك مراراً ساخراً من إلهمى» تعانى من لوثة إلهامى: لوثة؟.. ماذا تريد منى بالضبط؟ طلبت منى قبل ذلك أن أحرق مكتبتى وقد أطعتك وهذه كانت غلطة كبيرة وتحولت مع الأيام إلى أبله ــ وحكمتم على بعدها بالبراءة.

(ص ١٠٦ ــ ٢٩١١٠٧)

ونشير هنا إلى هذه التقنية الذكية التى تساعد على تكثيف الموقف الدرامى، وتكثيف لغة الشخصية حتى لا تتزيد.

فالضابط يقطع إلهامى بضحكات دون أن يتدخل بإيقاف الحوار. وهذه تنقية جيدة على المستوى الدرامى، إذ تعطى الفرصة للشخصية على الإفضاء بكلامه فى خط درامى واحد، وتعطى الفرصة لتسخين لغة الشخصية والموقف على السواء لتشيد المتلقى وتجعله يتعاطف مع البطل المثقف المقهور أمام تسلط الضابط عليه.

ومن هنا حين تتكرر ضـحكات الضـابط تستـخدم فى شـحن الهـامى، حتى حـولت حـديثه إلى صـراخ «فى المرة الثـانيـة للضـحكات» ثم يتدخـل المؤلف ليخبـرنا بتكرار الصراخ أكثر من مـرة ليدع لنا تخيلها تخيـلاً صوتياً، كل على قدر رغبتـه فى الاستماع إلى الصراخ، ونرى نتـائج الضحكات والصراخ فى التمـهيد لحكم الضابط على عـقلية إلهامى بأنها ملوثة بالجنون حتى نسمع لرد إلهامى فى نهاية الاستشهاد السابق.

مما يؤكد على استماتة الكاتب عبـداللطيف دربالة على محاصرة الرسالة بكل السبل حتى تصل كما يتصورها بأقل جهد لغوى من الشخـصية، انطلاقاً من مفهومه للمسرح على أنه حـوار وحـركة يبـديهـا الصـراع على قيـمـة من القـيم المشتـركـة بين الكاتب والشخصية والمتلقى، ويضيف ــ هنا ــ دربالة أنها رسالة إنسانية فى ثوب لغوى عربى.

وقد يتخذ تقنية أخرى لا تقتصد فى الحوار حين يريد ذلك طرف درامى، إذ نجده على سبيل المـثال فى المشهد الأول من مسـرحية الخروج «يمط» الحـور، و«يولده» من كلمات تولد بعضها بعضاً بغية تضييع وقت المتحادثين على المقهى. ويرسم الكاتب بذلك موقفاً ملهاوياً يضع «العـسكرى» فى موقف ساخـر يضحك الناس عليه، تمهيداً لرؤية تسلط الرتب الأعلى فى تهامى نفسه بعد ذلك. فقد شغل عسكرى المحطة عن عمله. فالحوار بين تهامى والعـسكرى يستـمر من صفـحة «١٦» إلى ص «٢٨» لا يقطعه أحـد، حتى تأتى سيدة ضاعت حقيبتها.

وواضح أن هذا الحوار الثنائى الممطـوط قصد به تغيـير وعى العسكرى ليـخرج على مـقتـضيـات ثم يستـمـر الحوار مع السـيدة فى اتجـاه الذكـريات أيضاً.. وهكذا يقـوم «التوليد» الحوارى بدون توليد المعانى والأفكار عند أرسطو وهى بلاشك طريقة مختلفة عن الاقتصاد والاختزال اللغوى التى تميز بها مسرح دربالة.

ويأتى استخدام العامية فى الحوار فى مسرحـيات أسماها الكاتب «مسرحيات قصيرة طليعية وتجريـبية» ليشير إلى خروج هذا النمط عن خطة العام فى الكتـابة المسرحية ترى هل كتبـه لشريحة جديدة من المتلقين أم هى مـحاولة لتبسيط الجـملة الفصيحـة وجعلها أكثر التصاقاً بلغة الواقع المصرى أو لغة الشخصية المتحدثة خلافاً لما كان يكتب من قبل، ويسيطر بلغته على النص كله.

والكاتب يستخدم العـامية فى الحوار فى مسرحيتين الأولى ما وراء الـسقوط، والثانية عود الورد المصرى.

وللعامية لديه مستويات الأول تمتزج بين العامية والفصحى، بحيث تصبح فى مقولة الحوار، تعبيرات فصيحة وأخرى عامية كما يقول حوار عبده ومحسن:

عبده ـ شيخ البلد أصابته نوبة ورع وتقوى «يتأكد من الذهول المطلق».

محسن ـ لا فائدة لا فائدة فيمن بقى أو من ذهب، هيه النتيجة دائماً لصالح المقبرة، لا مفر. لا مفر.

(ص١٢٦ ماوراء السقوط»

إذ نلاحظ فى تعبير عبده فصحى كاملة. هى ما نجده لدى الحكيم فيما أسماه فى مسرحية الصفقة اللغة الثالثة التى يمكن قراءاتها عاية بالتسكين وقراءتها فصيحة بالإعراب. فى حين نجد فى مقولة محسن السابقة الجملة الأولي فصحى كاملة. والثانية بدأ بتعير عامى «هيه» وبعدها يمكن اعتبار التعبيرات فصحى وعامية فى الوقت نفسه. وهذا المرج نجده عادة فى لغة المثقفين حين يتحدثون عامية بسيطة تقترب من الفصحى فى حوارهم مع أندادهم من المثقفين.

ونجد للشخصيات نفسها استخدامات عامية كاملة؟ فعلى لسان عبده ـ ما بيدفعليش أجرى اللا باللضى الصوات. شيخ البلد إلى بيتكم ده ش هو شيخ البلد الحقيقى.

(ص١٢٦ ماوراء السقوط».

وهكذا تتدرج العامية لدى «دربالة» تدرجاً واعياً. لكن لغته بوجه عام تنحو ناحية الفصحى. وفق رؤيته لرسالته الدرامية. بصرف النظر عن الموضوع المعالج أو التقنيات المعالجة فقد عالج موضوعاً ريفياً شعبياً بالفصحى وأنطق العمدة والعسكرى وغيرهما بالفصحى المضبوطة. ويعنى هذا أننا أمام طريقة لغوية متميزة لأحد كتاب المسرح فى مصر. ونود الاشارة هنا إلى أن ترتيب الجملة الدرامية لديه يخضع للترتيب النفسى داخل الشخصية لحظة الكلام ووفق سياق حوارها مع الآخر. فهو لا يمكن جملة فصيحة منطقية. بل جملة متحركة حسب حركة النفس والدراما. وأمثلة ذلك فى كل نتاج الكاتب المتميز.

(٣)

أما الصوت الثالث من كتاب المسرح فى الإسكندرية فهو الكاتب أنور جعفر. وهو واحد من كتاب المسرح متنوعى الانتاج. كتب المسرحية الطويلة، والمسرحية ذات الفصل الواحد وقام بإعداد بعض المسرحيات عن نصوص عالمية وقدمها فى قالب

مصرى. وسلسلة أعماله المسرحية متعددة الفصول تبدأ بعام «١٩٧٤» حين قدم شرفاء إلى سيناء. ثم توالى إنتاجه كالتالى: بركاتك يا سى عباس «١٩٧٥» الهربانين «١٩٧٦» الرسالة والرسول «١٩٧٧» فتح مكة «١٩٧٨» باب الشعرية «١٩٩٧» ماسار «١٩٨١».

أما الأعمال ذات الفصل الواحد فهى كثيرة مثل: رحلة طرفة بن العبد إلى الموت، كافور المسك والطين، الأمير والدرويش، الخوف والصمت، ترنيمات على أوتار الزمن الغابر، انتهت الحفلة، آخر حكايات ابن زنبك، مأساة زرقاء اليمامة، عبدالعزيز البشرى، على الكسار.

ويعنى هذا أن الكاتب يتجول بين التاريخ والواقع فى رحلة مكوكية تبدأ بالواقع المصرى بعد حرب «١٩٧٣» ولا تتوقف، ثم تنثنى إلى التاريخ العربى، أو العالمى، أو المصرى الحديث.

ويحاول أن يجرد من مسرحيته فكرة إنسانية كما هو واضح على سبيل المثال فى تقديمه لمسرحية ما سار «الزمان الزمن القديم عندما كان الرق سائداً المكان: أى مكان يعانى فيه الضعفاء من ظلم الطغاة» كما انه يستفيد من الموقف والشخصيات الساخنة فى تاريخنا العربى والإسلامى والمصرى، لذلك يختار حوادث تاريخية ترتب بالسلطة، وبالشعراء بعامة.

والظاهر أن هذا الاستدعاء التاريخى قد وافق فصحى اللغة عند أنور جعفر حتى يتم طقس التاريخ، وميزة اللغة الفصحى فى مسرح أنور جعفر أنها لغة ذات ايقاع خاص، بصرف النظر عن كون المسرحية شعرية أم نثرية، لأنه يقصد إلى موضوعه مباشرة، ويكثف لغته على لسان الشخصية حتى أنك لا تستطيع أن تحذف من الجملة شيئاً أو أن تعيد ترتيبها بشكل آخر فى سياق آخر. إنه يحمل الروح الشعرى البليغ طوال مسرحياته الطويلة أو ذات الفصل الواحد كما أن حرية الإنسان تقف على عتبات لغته حتى أثرت على لغة النصوص وجعلت لكل شخصية يتناولها طريقة خاصة فى التعبير والكلام والحوار.

ولكن الصور الشعرية تأتى للمعنى، فيسيطر الفكر على مسرح أنور جعفر بحيث لا نجد مشاهد شعرية بقدر ما نجد مشاهد درامية مكثفة بلغة ذات ايقاع خاص. فعلى لسان كوجيل فى مسرحية «ماسار» قائد الجيش بدولة قلقوسة:

ـــ نحن العبدان
الآلات الناطقة كما تدعون
ثرنا من أجل الحرية
سنحرر كل العبدان المقهورة
سنعيد الوطن المسلوب إلينا
سنقيم العدل وننهى عهد السخرية
أنا أكثر عدداً منكم أفضل أخلاقاً، أقوى إيماناً
ثورتنا ليست عصيانا من أجل الخبز أو الماء
ثورتنا قامت من أجل الحرية..
(٩٤)

وبذلك نصل إلى الرسالة التى يتبناها أنور جعفر فى بقية أعماله فقضية الحرية أساسية فى مجمل انتاجه وهنا يدخل التاريخ على أنه قناع ينقل الكاتب عبر الزمان والمكان ولكنه يربط الحاضر بالماضى، ويستقطب الدلالات القديمة للقضية إلى الدلالات الجديدة.

وواضح ان المستوى الفصيح الموزون فى «ماسار» يقف عند مستوى توصيل الفكرة والدلالالة ولكنه لا يجعل من التصوير الشعرى أداة جوهرية ومن ذلك أنه يستخدم التشبيه ذا الأداة، كوسيلة لشرح السياق، يقول:

ماسار ـــ حسناً
سنحط عليهم كالسيل
من كل مكان كالاعصار
فلتكن الأعين يقظى
وأصيخوا السمع لدقات الطبل السرى
(ص ١٣٨)

أو كما يقول فى ختام المسرحية رامزاً إلى العدو بالغربان والشيطان:

ـــ صحراء التوبة ياتيه الجان
صحراء التوبة يا أرض الشيطان

أبداً أبداً لن تأكلنا فيك الغربان.

(ص١٤٦)

ولكن أنور جعفر لا يقف عند هذا المستوى اللغوى، لأنه فى بعض مسرحياته يعلو بلغته إلى سياق ملتهب يثير الخيال الشعرى كما فى قوله فى مسرحية كافور المسك والطين:

مرسال ـ ولكنه يهجوك يا مولاى. فلماذا تتركه ينعم بحياته. يتقلب فى خيرك ونعيمك؟

مولاى صدقنى. هذا المتبنى «أفعى» من أخبث «أفاعى الجدب»

غرس السوء، ولابد أن يحصد السوء لأن «من يزرع الشوك لا يحصد الزهر يا مولاى» خذ واقرأ آخر أشعاره آخر أكاذيبه لتعرف لماذا تحرق شوقاً لسفك دمه.

(ص ٩٣ ـ إبداع)

إلا أنه يقع فى الموروث الكلامى والشعرى. فيكرر ما يحفظه من القول والرموز القديمة. ومن هذا القديم، النصوص الشعرية التى حشدها فى مسرحياته خاصة المسرحيات ذات البطل الشاعر كطرفة بن العبد، والمتبنى وأبوفراس الحمدانى وهو كما قلت استخدام لاضفاء الطبيعة من النص القديم وتقريبه من المتلقى المعاصر.

وبذلك تنمو التجربة اللغوية فى المسرح السكندى فيما بين ثلاثة مناهج فى كتابة المسرح المعاصر، طريقة المسرح الشعرى الفصيح الخالص، والمسرح النثرى الفصيح الخالص، والمسرح النثى الذى يمزج بين عامية الحوار وفصحى السرد. وهى طرق ومناهج فى الكتابة المسرحية الراسخة فى مصر الآن. لا يختلف فيها السكندرى عن القاهرى عن المسرح العربى فى أى مكان يكتب العربية أو اللهجات المحلية.

ولكننا لاحظنا أن هناك مستويات للكتابة بالفصحى تكمن فى تركيب الجملة وتقطيع الحوار. كذلك تكمن فى العامية فى ملائمة اللغة للمتحدث بها. ونلاحظ أيضاً على المسرح السكندرى موضوع هذه القراءة النقدية أن كتاب المسرح يسيطرون على النص من خلال رؤية خاصة لموضوع النص ومشكلات الواقع المعيش أو الواقع التراثى المنقول إلى التراث المعاصر، فى محاولة لمزج التاريخ بالحياة اليومية بالسياسة ومشكلات الإنسان المعاصر.

وتكمن مشكلة فى هذا البحث، وهى أن تاريخ المسرح السكندرى يحتاج إلى تتبع

لجذوره، كما أن الكتاب لا يقدمون لنا مؤلفاتهم البعيدة عن متناولها بسبب نفادها من السوق، أو بسبب طبعها فى مطبعة محلية لا يحصل عليها قارىء القاهرة أو المناطق الأخرى لذلك أوصى أن يقود النقاد السكندريون بمسح شامل للمسرح فى الإسكندرية، واعطائنا قوائم للمطبوعات المسرحية لإعطاء الفرصة للنقاد بعامة، لتتبع النشاط المسرحى في الإسكندرية وموازنته بالمسرح المصرى المعاصر فى بقية المحافظات، ويمكن للكاتب نفسه أن يمد النقاد بمجمل انتاجه ولو بتصويره، أو بوصفه فى مكتبة من المكتبات أو فى دار الكتب المصرية على سبيل المثال.

وبالتالى حين تختار عنوان هذا البحث «لغة المسرح المعاصر فى الإسكندرية» فنحن مضطرون لاتخاذ هذا المنحى لتأخذ لدراسة منحاها العلمى، برصد طرق استخدام اللغة فى هذا المسرح. فهذا خير- بالقطع- من اختيار موضوع عن مشكلات الواقع، أو مشكلات المسرح نفسه.

إننا نقدم هذه الملاحظات فى هذا السياق من البحث بعد الانتهاء من ثلاثة أصوات مسرحية متميزة وقديمة فى الإسكندرية. ولذلك حين نستكمل مع بقية النصوص المسرحية المرسلة لنا فإننا نستكمل المشهد من خلال نصوص لاحقة، فى الزمن، وإن كانت لكتاب مجيدين.

(٤)

وأول الأصوات اللاحقة الكاتب «حجاج حسن أدول» فقد صدر له فى أبريل (١٩٩٣) مسرحيتان الأولى عن «اشراقات» بعنوان «النزلاية» والثانية عن سلسلة المسرح العربى بالهيئة المصرية العامة للكتاب بعنوان «ناس النهر». وهاتان المحاولتان تنتميان إلى نمطين من الكتابة. الأولى يتابع فيه حسن أدول سابقيه باختيار موضوع شعبى، تتصارع فيه شخصيات هامشية وبالضرورة تستخدم لغة شعبية خاصة هى عامية هذه الشريحة متداخلة مع مهن هؤلاء الناس.

وقد لخص أول رسالته ضد الأصالة فى حوار سريع يشرح كوامن الكاتب فى قول المتحاورين.

عبده- مهل آية. هو عاد فيها مهل؟ عصمت معاده الله. وبديعة حتمتعه من البحر بعد كده./ وأنا لازم أمشى بديعة تطلع من المستشفى وأنا أكول بمشى نرجعوا غربال لازم نسيبوا البيت الملعون ده.

حسام راح. شيرين ضاعت.

صفاء- طب أقعد شوية يا بابا.

عبده- مش حرجع غربال على كرسى. لازم أرجع عبده الحلوانى افتح دكانتى وأنا واقف على رجلى. وبديعة ترجع للنزلاية سليمة. نرجع لحتتنا لنحميها ونتحاما فيها بديعة حتخف.

(النزلاية ص ٩٢)

ونلاحظ أن حسن أدول وهو يصنع الصدق الفنى واللغوى، جعل المتحدثين، يتحدثون بالعامية مخلوطة ببعض اللهجة النوبية كما هو واضح من الجمل التى فوق الخط. وهذه محاولة لغوية مزدوجة يخلص فيها الكاتب للغة قديمة ولغة معاصرة على السواء. كما يخلص فيها للماضى (الحلم) والحاضر (الكارثة) كما تعرضه المسرحية.

وكانت النزلاية- بذلك تحضيرا للمسرحية التالية (ناس النهر) التى خرجت فى توقيت خروج النزلاية (أبريل ١٩٩٣). ففى هذه المسرحية يتحول الموضوع والرسالة الروحية للكاتب واللغة إلى النوبة. ونحس ذلك من إهداء حسن أدول لأنور جعفر ومن عنوان المسرحية (ناس النهر) التى تنزل بنا إلى أقصى جنوب مصر حيث اتساع النهر وحيث أهل الجنوب الأقصى من صعيد مصر يعيشون بلغة خاصة وحياة يومية خاصة.

ونحس ذلك أيضا من أسماء الشخصيات (أشا أشرى)، (كورتى)، (جرجيدا)، (كلو العبيط)، (طماى)، (شلالى)، (كلثومة)، (سويا) وهى أسماء لها دلالة نوبية. نجدها فى «ليالى المسك العتيقة» و«الكشر» أى أنه يعود مرة أخرى لزمن تعلية الخزان وما ترتب عليه من أحوال سكان الجنوب الأقصى.

فهو فى هذه المسرحية يعيد انتاج ما كتبه قصصاً ورواية فى شكل مسرح- ولأول مرة- يتوسل بلهجة النوبيين ولغتهم.

فنحن أمام أماكن فى جنوب الوادى المصرى. ونحن أمام عالم من السحر والجن، والغيبات يعيش فى تفكير أهل هذه المنطقة، وانعكس كل ذلك على لغة النص المسرحى الذى مزج بين لغة الفصحى، ولغة النوبة.

بل تظهر لغة أدول مرة أخرى من النص القصصى والروائى إلى النص المسرحى، يقول فى لحظة حاسمة:

منيب- يا عبيط. النيل من الأبد يأتى من الجنوب.

محجوب- كيف يأتى الطوفان من الغرب؟

صالح- ربما يقصد السيل.

كلو- لا يا غشيم. فيضان النهر ومن الغرب يغرقنا يا أولاد العقارب.

(ناس النهر ص ٢٨)

ويتوالى تداعى لهجة الجنوب ولغته القديمة على ألسنة المتحاورين. وهذا ما يؤكد سيطرة الكاتب على ألسنة الشخصيات لإنطاقها- حسب خطته- بما يريد إرساله من رسائل. كما يقول فى حوار تال:

عبدالجبار- الطوفان سيصعد إلينا. يجب أن نهجر القرية إلى الجبل.

شلالى- لن نتمكن من حصاد زرعنا.

جرجيدا- هيلوو- هيلوو. يا حسرتى يا حسرتى.

عبدالجبار- داهية وحلت علينا من الشمال.

شلالى- ما يصبرنا على الغرق أن الخير سيعم على باقى البلد.

وهذه رسالة واضحة يكتبها الكاتب بالفصحى البسيطة ليؤكد على أن لغته العربية. ويمزجها بالنوبية لعيطى عربيته خصوصية نوبية، تلائم المكان والزمان اللذين يحلم بهما حسن أدول.

وتتكشف هنا رغم فصحى (ناس النهر) أن المسرح كائن محلى، مخصوص اللغة. لابد أن تتواصل فيه لغة الزمان بالمكان وما يعكسانه على الإنسان الذى يعيش فيهما. ويزيد على ذلك أن ماضى الزمان كان يحمل لبعض المصريين حلماً جميلاً يستدعونه من خلال هذه المسرحية.

ولكننى ألاحظ أن توجه حسن أدول ناحية إلغاء الشمال والجنوب واضحة فى هذه المسرحية الرسالة. ولكننى- أيضا- أقول له لا داعى لتربية عقدة ذنب عند الشمال بسبب هجرة أهل الجنوب!

(٥)

ويخرج محمد مكيوى عن الخط العام فى الإسكندرية. إذا يتجه إلى تاريخ مصر الحديث فى أعلامه المتمردين، الجادين فى الشعر والموسيقى على السواء. فيخصص مسرحية لعبد الله النديم زجال مصر، وخطيب الثورة العرابية. ويخصص الثانية

للملحن العبقرى كامل الخلعى. ولا أدرى هل لمحمد مكيوى مسرح آخر أم لا.

وواضح أنه كتب المسرحيتين لمناسبتى الاحتفال بالنديم والخلعى. وإن كان قد فاز بجائزة المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٨٥ بمسرحيته الثانية «دموع فى بحر النغم» عن حياة كامل الخلعى، فى حين طبع له قصر ثقافة الحرية بالإسكندرية المسرحية الأولى (النديم).

وسيتخدم مكيوى فى مسرحية النديم شكل الاحتفالية الشعرية بالنديم، فهو يكتب عنه بشعر العامية المصرية ويضمن ازجال النديم وخطبه فى الحوار الدرامى المكثف الذى يدل على قدرة درامية أرجو أن نقرأ لها مسرحا جديداً فيما يستقبل من سنين.

كما أن مكيوى يتمرد على الشكل الأرسطى للمسرح ويستخدم فى الوقت نفسه فيستخدم (الراوى) والنديم كليهما كراوية للنص ويختبىء هو فى جعبة الراوى بالطبع. كما أنه يستخضر شخصيات من هذا الزمان بلغتها.

وكان من الطبيعى أن يستخدم مكيوى العامية. وأن يستخدم الشعر الزجل فى آن واحد. ولكنه يسلط الأغنية على النص. وهذا ما جعلنى أحس بأنه كتبها لتمثل فى جو احتفالى.

وقد حاول أن يوثق معارك النديم السياسية والزجلية على السواء. فنزل إلى أحداث الثورة العرابية وما أجرته على النديم. ووثق ززجال النديم وأدبية عصره كما فى (ص١٣- ١٤). كما يستخدم شاعر الربابة ويستدعيه من عصره لينشد للنديم (ص ١٩- ٢٠- ٢١).

والمسرحية الثانية يسميها مكيوى رؤية درامية بعنوان «دموع فى بحر النغم» عن قصة حياة الفنان كامل الخلعى، وبالطبع هى حياة فنان موسيقى عاش وسط المطربين والمطربات والراقصات. طبيعى أن يوظف ميكوى كعادته الجو العام للشخصية. فنجد شخصيات (العالمة) (المعلم) (الشاعر) (التخت) (أبو خليل القبانى) وهى رموز على حياة كامل الخلعى، ورموز على عصره فى الوقت نفسه.

وكما استخدم الراوى من قبل يستخدم هنا (المونولوج) ويحول الراوى إلى البطل فى شكل شبح يمهد الناس لحضور بحكاية خلفية تاريخية. وبعدها تأتى المشاهد متوالية كما جاء اللوحات المسرحية السابقة.

ومن الطبيعى أن تكون العامية لغة الحوار فى المسرحية الثانية أيضا. ولكن جو

الموسيقى والغناء والرقص، يضفى على المسرحية بهجة مضافة إلى الحوار العامى المحسوب بدقة من قبل الكاتب. ويضاف لذلك أن الكاتب نجح فى بيان التناقض بين مفردات الحياة اليومية الخاصة للكاتب، وما أنتجه من غناء وموسيقى. شكلت أيضا ثنائية فى التعامل مع اللغة. لغة اليوم والحوار ولغة الشعر والغناء على طوال المسرحية.

ونشاهد هذا التناقض الحى فى مشهد من مشاهد المسرحية يقول فيه:

زنوبة- دلوقتى بقينا لوحدنا. أنا ومراتك عايزين نعرف ونفهم أية حكاية الفجل؟ ويتروح فين لما يتطلع من هنا الصبح؟

كامل- البنت الغلبانة بتاعة الفجل شدنى صوتها الصبح وهى بتنادى وراور يا فجل طازة وعال يا وراور.

(ص١١)

ومن هذا المنطلق تصرف محمد مكيوى مع كامل الخلعى. كما تصرف مع النديم من قبل.

والحقيقة أن مكيوى كاتب موهوب. ولكنه يقتل هذه الموهبة فى حيوات بعيونها. أرجوه أن يحاول كتبة المسرح الغنائى فهو قادر على ذلك ونحن فى أحوج الظروف الذلك. وأذكره بمن استشهد بهم من التاريخ الحديث: أبو خليل القبانى وكامل الخلعى وأضيف من الإسكندرية سيد درويش. المهم أن ننتظر حتى يخرج مسرح غنائى جديد لمصر من الإسكندرية.

(٦)

ويتابع الكاتب محمود أحمد البربرى التوجه العام للغة المسرحية بجعل السرد فصيحا والحوار عاميا. ولكنه يقدم مسرحية من فصل واحد هى «الأستاذ وحرمه» واختار لها مدرسا للغة العربية ليدرس من خلال وقائع التحول فى عصرنا. وليبين الفوارق الطبقية بين الشرائح الاجتماعية المختلفة.

ورصد وسائل الغنى السريع والمفاجىء ووسائله الآن. وتنتهى مثل هذه المسرحية دائما بالبوليس يقبض على تجار السموم أو النصابين كما حدث عند البربرى فى مسرحية الأستاذ وحرمه.

ومسرحيته الثانية طويلة متعددة الشخصيات تعالج قصة حب والعلاقة الجادة بين الرجل والمرأة. وأثر المال على تكوين الشخصية وأضراره فى التعامل مع الآخرين.

والمسرحية الثانية للبربرى (أنا وراهم والزمن طويل) لا تخرج عن هذه الحبكة مستخدمة التقنية اللغوية نفسها، فصحى السرد وعامية الحوار.

أما الكاتب أحمد خضر فهو يخرج إلى عوالم غير تقليدية بتخيله حركة مسرحية وإضاءة وديكور غير تقليدى. كما يستخدم للموضوع المجرد مسرحيات من فصل واحد: قدم من خلالها «يا زهرة الشتاء أحبك»، و«رجل وامرأة» و«اللحظة الآتية» وهى مسرحيته الفائزة بجائزة سعد الدين وهبه (١٩٩٠) وأخيراً مسرحية «إنجى». وهى المسرحية الوحيدة المنشورة لأحمد خضر، إذ قدم المسرحيات الأخرى مخطوطة.

ويستخدم أحمد خضر متابعاً لدربالة، الفصحى للسرد والحوار عليهما. وهذا أمر مناسب من عدة زوايا. الأولى أنها فصل واحد. والثانية نزعة التجريد المصاحبة للكاتب والثالثة أنه يعرف كيف يكتب بالفصحى. إذ تغشىَ لغته غشاوة من الشعر.

تنقل لغته من المستوى المباشر إلى المستوى الشعرى حتى أننا نحس فى بعض المواضع تأثيرات مسرح شيكسبير عليه. فعلى سبيل المثال يقول:

إنجى (وحدها على المسرح)

– أيتها الأشياء الحبيبة إلى نفسى. الليلة يعود حبيبى كنجم لامع وسط الظلام.. ألف قصيدة مع دقة قلبى ويحتضن الرحم العالم.

(إنجى)

أو كما يقول فى مسرحية اللحظة الآتية:

إنها الكلمة الوحيدة التى ينغرس وجودها فى كل شىء. فى نقيق الضفداع حول أحواض المياه، وتحت نباتات الصابر ونباح الكلاب المسعورة وفى تلك الرائحة المميزة للمقابر. حتى ندور حوله.

أو حينما يقول فى مسرحية رجل وامرأة:

امرأة– يا له من ضعف. ما دمت تعيش على القذارة. أين الزمن الماضى عندما كان لكل شىء معنى. أعلم أنى لن ألقى بهذا العالم رجلا. تزحفون كدود الوحل. جيوبكم ملأئة بالعملة تجيدون المناورة تستثمرون السقوط ليصبح العالم غثاً حقيرا بلا معنى.

ويعنى هذا أن اختيار أحمد خضر للفصحى اختيار متميز، يرقى بأفكاره وتجريده. وأرجو أن نقرأ له مسرحيات طويلة تحتفظ بهذا الزخم الشعرى واللغة المشدودة المكثفة.

هذا على عكس ما نجد فى مسرحيات أخرى كمسرحية مجنون لأحمد رفعت

عبـدالعزيز. ومسرحـية قهـوة الحكاوى تأليف وسيناريو وحوار وأغـانى أديب محلى/ مـصطفى محـمود نضـرين التى تضـيف إلى استـخدام العـاميـة شعـراً وأغانى عـاميـة ومسـرحية اللحظة (فـصل واحد) لصبـرى على عبدالرحـمن، ومسرحـية الرقص على خيـوط العنكبوت لمحـمد أبو ضـاوى ومسـرحية زوجـة البواب (فـصل واحد) لحـامد عبدالسـميع رجب (من المنوفية وليس من الإسكندرية لكن اللجنة أرسلتهـا ضمن نتاج السكندرين) وكذلـك مسرحـية الفصـحى عمر بن عـبدالعزيز وكـما وضعـها مؤلفـها محـمد عبـدالوهاب صقـر ضمن المسرح المدرسى (وهو من منوف أيـضاً) ومؤلفـها له تاريخ كبيـر فى التأليف للمسرح المدرسـى وحاصل على جوائز منذ الخمـسينيات. كل هذه المسرحيات تسـتخدم العامية الصرفـة كحل من حلول معالجة مشـاكل الواقع. فيما عدا مسرحية الأستاذ محمد عبدالوهاب صقر التى تعود إلى التاريخ تستقى منه الحكمة لمعالجة مشكلات اليوم، فهو يعالج مشكلة القدوة والنموذج للأبناء الآتين فى المدارس.

◆ ختـــــــام

عـرض هذا الكتاب فى أربعـة أبواب ، رحلة النص المسـرحى من التراث العـربى ث الإسلامى حتى الوقـت الراهن .. مركزاً على الجذور الدراميـة والشعرية والتجـريبية .. ومن ثم اعطى للمسرح الشعرى وضعاً خاصا فى الباب الثالث الذى انتهى بدرة المسرح الشعرى العربى الحديث .

عـرض هذا الكتاب فى أربعـة أبواب ، رحلة النص المسـرحى من التراث العـربى ث الإسلامى حتى الوقـت الراهن .. مركزاً على الجذور الدراميـة والشعرية والتجـريبية .. ومن ثم اعطى للمسرح الشعرى وضعاً خاصا فى الباب الثالث الذى انتهى بدرة المسرح الشعرى العربى الحديث .

وبانتهـاء الحديث عن «جماليـات المكان » فى مسرح «عـبدالصبور»، نكون قـد أنهينا الحديث عن مسرح صـلاح عبد الصبور الشعرى، وبالتـالى نكون قد انهينا الحديث عن الجزء الثانى والخاص «بالمسرح الشعرى» العربى الحديث .

وواضح أننا أدركنـا التـسلسل الزمنـى والتـدرج الفنى الذى حـدث عـبـر النقـلات الأساسية فى مسرحنا الشعرى:

شوقى، باكـثيـر، الشرقاوى، عـبدالصـبور. وقد حـرص البحث على أن يلـم بمجمل أعـمال هؤلاء الكتـاب، والتـعامل مـعهـا كـوحدة واحـدة، وفق الفكرة التى عنونا بهـا الفصل. ومـع ذلك لا يزال هناك حديث عن هؤلاء جـميعـاً سيكون مـوضوعـاً لكتاب آخر، لأننا اكتفينا هنا بما يوضح هذه النقلات المهمة.

وبالتـالى كان البـابان (الأول والثانى) يلقـيان بأضـوائهمـا باستـمرار على بعـضهـما البعـض، لأن فيهـما الحـديث عن الأصول والجـذور التى مازالت مـستمـرة بشكل من الأشكال، ومازالت فاعلة فى البنية العميقة داخل النص المسرحى الشعرى.

وكان الباب الرابع فى البحث عن المسرح العـربى من زاوية التجريبى والخيال العلمى واللغة ليتم الإشارة إلى ظواهر حية معاصـرة. وبعد فهذا الكتاب محاولة لرصد التطور العام للمـسرح العربى فى الـتراث بعامـة ، الشعرى والتـجريبى وهو واحد من الجـهود الكثيرة والمتنوعة التى تحاول المساهمة فى تفهم قضايا وتاريخ مسرحنا العربى وحاضره.

♦ قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

● وضعت المصادر والمراجع فى نهاية كل وحدة مستقلة من البحث. واكتفى بالإشارة إلى المراجع فقط فى نهاية البحث لترك الإشارة إلى المصادر فى أماكنها المشار إليها سلفاً تجنباً للتكرار. ويمكن معرفة رقم صفحات المصادر والمراجع من الفهرست العام.

ثانياً: المراجع

المراجع العربية:

إبراهيم حمادة:

-خيال الظل وتمثليات ابن دانيال، والهيئة المصرية العامة للكتاب. الطبعة الأولى، ١٩٦١.

أحمد حسين:

-موسوعة تاريخ مصر، جـ ٣ طبعة دار الشعب، ١٩٧٣.

أحمد شمس الدين الحجاجى:

-الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر، جـ ١ دار الثقافة للطباعة والنشر.

أحمد عبدالوهاب أبوالعز:

-اثنتا عشر عاماً فى صحبة أمير الشعراء- المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، نوفمبر ١٩٣٢.

أدونيس (على أحمد سعيد):

-زمن الشعر، دار العودة بيروت ١٩٧٤.

-الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت ١٩٧٤.

جابر عصفور:

-الإحيائية والإحيائيون، محاضرات مصورة، ١٩٨١.

جلال الخياط:

-الأصول الدرامية فى الشعر العربى، مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام بغداد ١٩٨٢.

رفاعة رافع الطهطاوى:

-تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، طبع على ذمة مصطفى فهمى الكتبى بجوار الأزهر، ١٩٠٥.

سعد الدين حسن درغام:

-الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب العربى، جامعة بيروت العربية ١٩٧٣.

سليم حسن:

-مصر القديمة، جـ ٣، طبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤٧.

سليمان قطاية:

-المسرح العربى من أين وإلى أين، اتحاد الكتاب العرب- دمشق ١٩٧٢.

شكرى عياد:

-البطل فى الأدب الأساطير، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥.

الطاهر لبيب:

-سوسيولوجية الثقافة معهد البحوث والدراسات العربية، الدراسات الخاصة (٢) القاهرة ١٩٧٨.
طه حسين:
-حافظ وشوقى، مطبعة الاعتماد، القاهرة، الطبعة الأولى، مارس ١٩٣٣.
-مستقبل الثقافة فى مصر، مطبعة المعارف، القاهرة ١٩٣٣.
عباس محمود العقاد:
-قمبيز فى الميزان، مطبعة المجلة الجديدة، بدون تاريخ.
عبد الحميد يونس:
-خيال الظل، المكتبة الثقافية، العدد ١٣٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب.
عبد الرحمن الجبرتى:
-عجائب الآثار فى التراجم والأخبار جـ ١ لجنة البيان العربى، ١٩٦٨.
عبد الرحمن الرافعى:
-مصطفى كامل باعث الحركة الوطنية، النهضة المصرية، الطبعة الثابتة ١٩٥٠.
عبدالله العروى:
-مفهوم الحرية، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب ط ٢، ١٩٨٣.
عبدالمحسن طه بدر:
-تطور الرواية العربية، دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٧٧.
-الروائى والأرض، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧١.
عبدالمنعم تليمة:
-مقدمة لنظرية الأدب، دارالثقافة، ط١، ١٩٧٣.
-مدخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة الجديدة ط١، ١٩٧٨.
عبد المنعم الكاظمى:
-مقتل سيد الأوصياء ونجله سيد الشهداء، مطبعة المعارف، بغداد ١٩٦٤.
على أبوزيد:
-تمثيليات خيال الظل، ماجستير آداب القاهرة ٢٢٨.
عزالدين إسماعيل:
-قضايا الإنسان فى المسرح المعاصر، سلسلة الألف كتاب.
على الراعى:
-المسرح فى الوطن العربى، عالم المعرفة، يناير١٩٨٠.
قاسم أمين:
-المرأة الجديدة، مطبعة المعارف ١٩٠٠.
-تحرير المرأة، المكتبة الشرقية ط٢، ١٩٠٥.
-كلمات قاسم أمين، مطبعة الجريدة ١٩٠٨.
لويس عوض:
-المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى جـ١، مطبعة نهضة مصر ١٩٦٢.
محمد حسين هيكل:
-فى أوقات الفراغ، المطبعة المصرية بدون تاريخ.
محمد زغلول سلام:
-الأدب فى العصر المملوكى، الدولة الأيوبية، دار المعارف ط١، ١٩٨٠.
محمد السعيد عبدالمؤمن:

-التجربة الإسلامية فى المسرح الإيرانى، حقوق النشر للمؤلف، ١٩٨٢.
محمد صبرى السربونى:
-الشوقيات المجهولة ط١، دار المسيرة، بيروت ١٩٧٩.
محمد فكرى:
-قضية الدراما الهندية، المكتبة الثقافية، العدد ١٨٦ نوفمبر ١٩٦٧.
محمد كامل حسين:
-فى الأدب المصرى الإسلامى، مطبعة الاعتماد بدون تاريخ.
محمد مندور:
-مسرحيات شوقى، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٦.
محمد يوسف نجم:
-الشيخ أبوخليل القبانى، دار الثقافة بيروت ١٩٦٣.
المسرحية فى الأدب العربى الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٥٦.
-مارون النقاش، دار الثقافة بيروت ١٩٦١ وانظرأعماله فى المصادر.
محمود أحمد الحفنى:
-الشيخ سلامة حجازى رائد المسرح العربى، دارالكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨.
محمود حامد شوكت:
-المسرحية فى شعر شوقى، مطبعة المقتطف والمقطم ١٩٤٧.
محمود رزق سليم:
-عصر سلاطين المماليك ونتاجه العملى الأدبى مطبعة الآدب، الجماميز القاهرة١٩٦٢.
النعمان القاضى:
-شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧٧.
نقولا النقاش:
-أرزة لبنان، المطبعة العمومية بيروت ١٨٦٩.
المراجع المترجمة:
بشلار:
جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، كتاب الأقلام رقم (١) وزارة الإعلام بغداد ١٩٨٠.
برتولد برخت:
المسرح الملحمى، ترجمة جميل نصيف، مطبوعات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧.
برنكو:
مسرح الطليعة، ترجمة يوسف إسكندر، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٧٣.
تمارا الكاساندورفنا:
ألف عام وعام على المسرح العربى، ترجمة توفيق المؤذن، والفارابى، الطبعة الأولى بيروت ١٩٨١.
دوسن:
الدرامة والدرامى، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدى، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٨١.
كليفورد ليج:
المأساة، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدى بغداد ١٩٧٨.
محمد عزيزة:
الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان، كتاب الهلال، أبريل ١٩٧١.

هنرى لوفافر:
علم الجمال، ترجمة محمد عيتانى، دار الحداثة، بيروت، بدون تاريخ.
هورست ريديكر:
الانعكاس والفعل، ترجمة فؤاد مرعى، دار الجماهير دمشق، دار الغارابى بيروت، ١٩٧٧.
الدوريات:
رفيق الصبان:
الإسلام والمسرح (عرض وتلخيص) مجلة الهلال، يناير١٩٧١.
زكى طليمات:
كيف دخل التمثيل بلاد الشرق، مجلة الكتاب فبراير ١٩٤٦.
سامية أحمد أسعد:
الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر عدد (٤)، ١٩٨٠.
عزالدين إسماعيل:
الصورة الشعرية، مجلة المجلة، عدد ٣٤، ١٩٦٩.
مسرح باكثير الشعرى مجلة المجلة أبريل، ١٩٧٠.
مارسيدن جونز وحمدى السكوت:
مجلة فصول، المجلد الثانى، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١.
محمد كامل حسين:
مجلة الإذاعة، عدد ١٠٤٣، ١٩٥٥.
مدحت الجيار:
وظيفة الشعر، فى سيرة الزير سالم ، مجلة إبداع، ديسمبر ١٩٨٥.
منسى يوسف:
عبد الرحمن الشرقاوى، مجلة المسرح، عدد، ١٩.
المعاجم:
ابن منظور:
لسان العرب، جـ٣، دار المعارف.
يعقوب لانداو:
دراسات فى المسرح والسينما عند العرب، ترجمة أحمد المغازى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
يوسف أسعد داغر:
معجم المسرحية العربية والمصرية، مطبوعات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٨.
المراجع الأجنبية:
shtainer,The Death of Tragedy.
-Wolfgang Clemen,The Development of Shakespeare imager, Methuen,1966

الفهرس

الفهرس



المؤلف فى سطور

الأستاذ الدكتور مدحت الجيار

- أستاذ النقد الأدبى ورئيس قسم اللغة بكلية الآداب جامعة الزقازيق.
- المشرف على قسم اللغة العربية بتربية الزقازيق.
- عضو مجلس إدارة اتحاد كتاب مصر.
- عضو لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة.
- عضو مجلس ادارة آتيليه القاهرة.
- رئيس لجنة الجوائز فى اتحاد الكتاب.
- له عشرون مؤلفاً فى النقد الأدبى حول الشعر والرواية والمسرح.
- له فى المسرح من قبل: الصورة الشعرية فى مسرح شوقى الشعرى.
- يكتب فى الدوريات المصرية والعربية.

رقم الإيداع ٢٠٠٦/١٠٩٩٥

الترقيم الدولى I.S.B.N 977 - 236 - 516 - 2

طبع بمطابع (دار الجمهورية للصحافة)